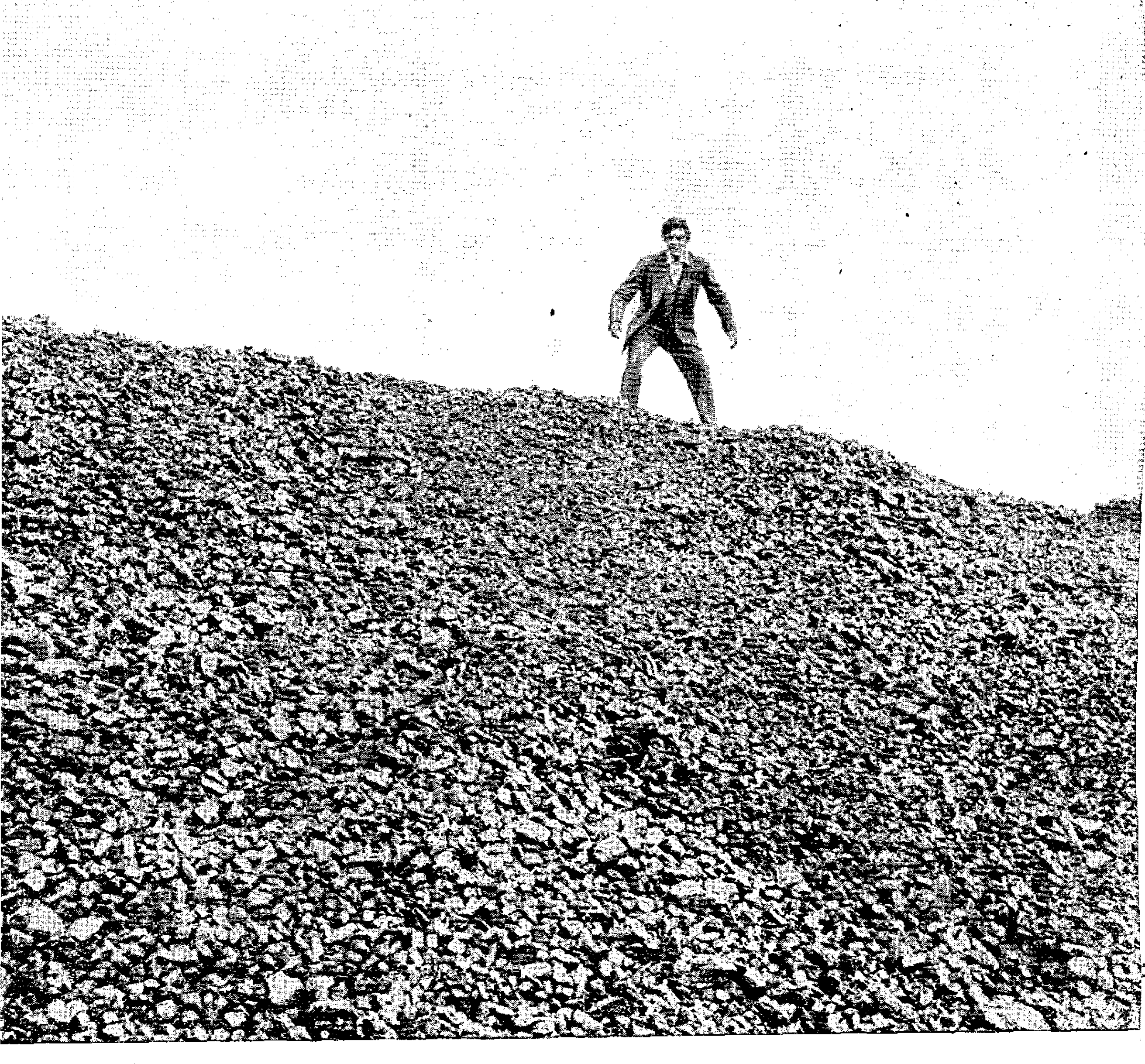
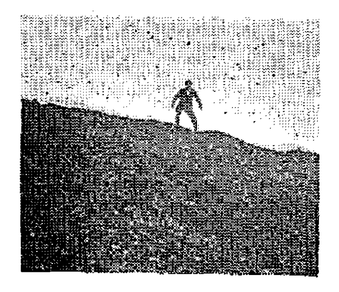
CAHIERS DU CINÉMA



129 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● MARS 1962 ★ 129

NOTRE COUVERTURE



Louis Jourdan dans **LEVIATHAN** de Léonard Keigel.

Ne manquez pas de prendre page 35

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

MARS 1962 TOME XXII. — No 129

SOMMAIRE

●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38

ENTRETIEN

AVEC

ROGER PLANCHON



par Claude Gauteur

Planchon est le seul homme de théâtre français à avoir compris quel parti un metteur en scène de théâtre pouvait tirer de la fréquentation assidue, amoureuse, passionnée du cinéma, et quel enrichissement, quel tremplin pouvait être le cinéma pour le théâtre. Car ce que fait Planchon au théâtre ne relève pas, ainsi que le veulent certains, d'une imitation stérile du cinéma. Tout à l'inverse, s'agit-il bel et bien d'une re-création totale du langage théâtral par le cinéma, d'un théâtre repensé en fonction de l'optique cinématographique, d'un outil réinventé. Grâce au cinéma, dont il a assimilé les expériences, les audaces et les conquêtes, Planchon a fait éclater le théâtre.

Quand on demande à Planchon : « Est-ce vraiment au cinéma que vous avez appris le théâtre, comme vous vous plaisez à le dire, n'est-ce point là une boutade ? », *il répond invariablement :* « Où voulez-vous que l'on apprenne le théâtre ailleurs qu'au cinéma ? » *Et il ajoute, entre autres :* « L'approche la plus sûre de la réalité, c'est par le cinéma que je l'ai eue. Quand j'ai monté une pièce chinoise, « La Bonne Ame de Se-Tchouan », de Brecht, c'est peut-être à travers *La Maison de bambou* de Fuller, qui évoque le Japon, que la Chine a été suscitée en moi. » *De quoi faire rêver Marcorelles et Moullet, Barrault et Vilar !*

S'étant fait engager comme figurant dans Un condamné à mort s'est échappé *à seule fin de voir Bresson travailler, Planchon, il y a quelques mois, a failli mettre en scène son premier film,* Cartouche, *un Cartouche qui eût été fort différent, on s'en doute, de celui de De Broca ! Ce n'est que partie remise, puisqu'aussi bien cet homme de théâtre (le premier homme de théâtre français, à l'heure actuelle, pour beaucoup d'entre nous), ce vrai cinglé de*

cinéma, grand amateur il va sans dire de westerns et de comédies musicales, va bientôt passer de la rampe à la caméra.

Quand on dit Planchon on pense Brecht. C'est devenu une habitude. Une mauvaise habitude. Que Brecht ait eu une influence fondamentale sur Planchon, c'est évident — et c'est une évidence trompeuse. Artaud comme Strehler, Welles ainsi que Visconti, le théâtre chinois et le nô japonais, et j'en passe, l'ont également fécondé. Allant d'une expérience à l'autre, on a pu justement parler de Picasso à son endroit, dans la mesure où il prend son bien où il le trouve et où il sait remettre sans cesse en question ses réussites.

Devant l'exubérance de son tempérament et la débauche de trouvailles qu'offrent ses spectacles, on a pu évoquer, non moins justement, Welles, autre wonder boy. *On se souvient du mot célèbre de Welles, débarquant à Hollywood :* « Voilà le plus beau train électrique que l'on m'ait offert ». *Il pourrait être de Planchon, devant le plateau tournant, par exemple. (Il ne lui reste plus qu'à adapter « La Guerre des mondes » à la R.T.F., les Martiens ayant figure de paras...) Certes, tel Welles, Planchon en fait parfois un peu trop (pourquoi le nier ?), mais il serait fort sot de se plaindre que la mariée fût trop belle, et si cela est tellement facile, ainsi que le veulent encore certains (ce ne sont pas toujours les mêmes), pourquoi ses confrères n'en font-ils pas trop, eux aussi, de temps en temps ? Bref, avec Planchon, peut-être parce qu'il a retenu, et revu, et corrigé, le mot de Jean George Auriol, au théâtre on en a « plein la vue ». Comme il nous en mettra plein la vue au ciné, bientôt.*

●

— Vous avez monté plusieurs chroniques élisabéthaines, Marlowe, Kyd, Shakespeare. Que pensez-vous des adaptations de Shakespeare à l'écran ?

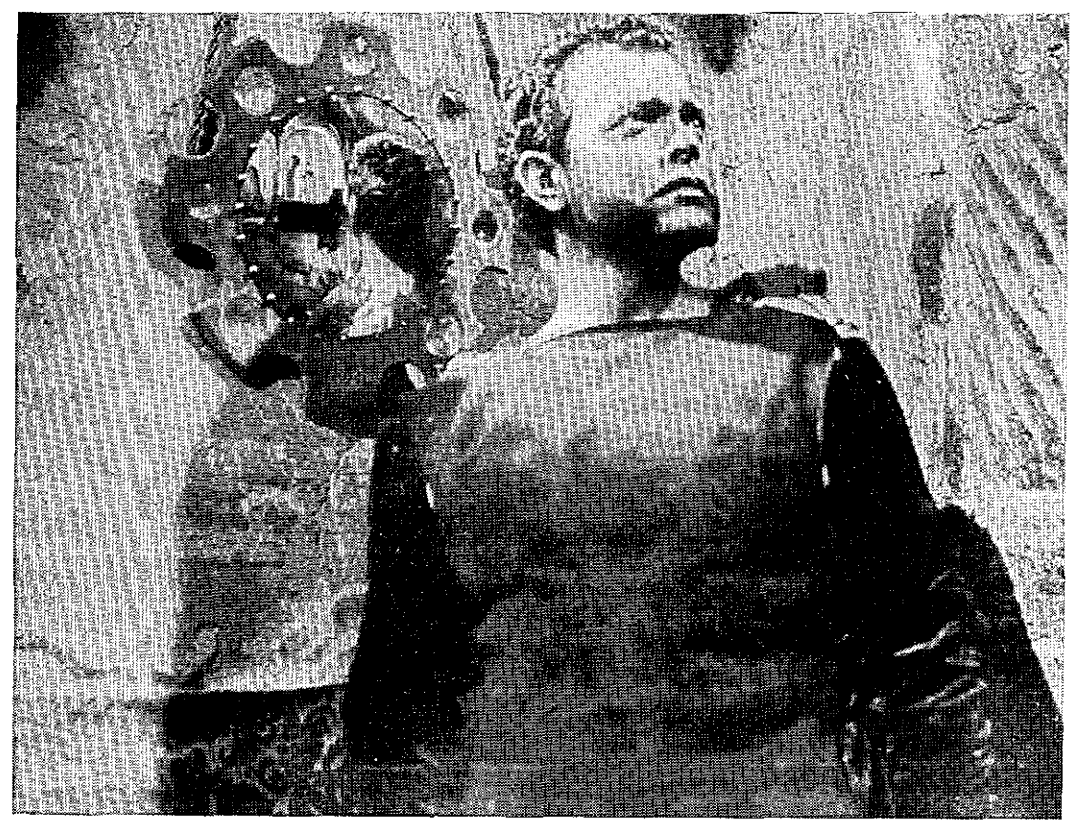
— Il est bien évident que celles que je préfère ce sont celles de Welles. D'abord parce que la mythologie de Welles, dans ses autres films, est totalement shakespearienne. On ne peut même la comprendre qu'à partir du moment où l'on a tout à fait assimilé Shakespeare. *La Dame de Shanghaï, Dossier secret, La Soif du mal* ne se comprennent qu'à partir du monde shakespearien. Sa vision du monde, Welles l'a tirée de Shakespeare, en la modifiant d'ailleurs, parce que la vision shakespearienne du monde n'est pas si linéaire. Il l'a simplifiée, mais, en la simplifiant, il l'a approfondie. Il y a un équivalent, au point de vue littéraire, c'est Melville, qui a aussi une vision de Shakespeare tournant autour de Iago et autour du Roi Lear. Welles a un peu fait le travail qu'a fait Melville sur Shakespeare, c'est-à-dire qu'il a dégagé une espèce de problématique du monde, qu'il a pris la vision shakespearienne du monde et l'a adaptée à son monde à lui. Quand je lis les critiques cinématographiques sur Welles, je m'aperçois qu'ils ont une méconnaissance profonde du monde shakespearien, et que, très souvent, ils découvrent des choses découvertes depuis bien longtemps : ils connaîtraient mieux le monde de Welles s'ils connaissaient davantage celui de Shakespeare.

Orson le Terrible.

J'ai adoré *Macbeth,* que je trouve très simplifié par rapport à la pièce, mais qui est quand même très fort. On peut rêver d'un autre *Macbeth,* plus ésotérique, plus axé sur les problèmes qui hantaient Shakespeare, le transfert du pouvoir, le crime en tant que période, en tant que chute, le crime qui entraîne le crime, ce chaos qui doit disparaître pour que puisse surgir l'ordre nouveau, etc. Welles n'a pas tiré totalement parti de cette idée de renouveau, de cycle, qui est le plafond de la pensée shakespearienne. Il en a tiré une vision humaniste.

— Votre « Edouard II » fait un peu penser au Macbeth *de Welles.*

— C'est un peu les mêmes thèmes en effet, mais je n'ai pas du tout pensé au *Macbeth* de Welles en faisant « Edouard II ». Il est possible cependant, comme je suis très imprégné de Welles, que j'aie fait cela tout naturellement, sans m'en rendre compte.



Othello d'Orson Welles.

J'ai beaucoup aimé aussi son *Othello,* qui est pourtant une pièce que je n'aime pas : personnellement je n'ai aucune tendresse pour les cocus, et le cocu, je ne trouve pas que ce soit un sujet de tragédie. Or il a su transposer cette histoire, qui me paraît complètement idiote, jusqu'à en faire quelque chose allant beaucoup plus loin que le problème du cocu. Welles m'a appris quelque chose sur Shakespeare à travers son *Othello.* Je n'ai pas vu celui de Youtkévitch.

Une autre adaptation de Shakespeare me semble assez réussie : celle de Castellani. Il y a de très belles choses : les copains de Roméo, très *vitelloni,* qui se baladent dans les rues en criant : « Roméo, Roméo... » ; la très grande jeunesse des acteurs, très frêles, très adolescents, très fragiles, ce qui est un immense mérite si l'on veut bien se rappeler que les Roméo et les Juliette que l'on voit habituellement sont au moins quadragénaires ! Les étoffes, les pierres, les objets, c'est très beau, très bon aussi. J'aime moins l'histoire du curé, et le côté pouvoir : le prince de Vérone a tout de même une autre importance chez Shakespeare !

Jules César, lui, est un film qui me laisse un peu entre deux chaises. Je ne le déteste pas, si même il plagie nettement Welles. Avoir choisi Brando est une excellente idée, une réussite, mais il y a une non-compréhension du problème du traître dans la vision shakespearienne, ce que sent et traduit merveilleusement Welles — pensez à Bannister dans *La Dame de Shanghaï !* — qui est gênante. Mankiewicz a raté cela, et aussi l'aspect « fascisme » de cette histoire, il n'a pas assez souligné cette « reconnaissance des deux » à la fin.

Quant au camarade Laurence Olivier, c'est vraiment très mauvais. Je déteste son *Hamlet*. La grande idée shakespearienne, le fait que le père d'Hamlet a fait un crime, qu'il est un usurpateur, que, du même coup, Hamlet doit être un usurpateur, et que l'ordre nouveau arrive avec Fortinbras, eh bien, l'avoir escamotée cette idée, avoir supprimé Fortinbras, c'est une hérésie complète ! Et puis ce climat romantique, romantirococo, comprendre Hamlet comme le comprenaient Victor Hugo et les romantiques... Avec *Richard III*, je serai encore plus sévère, c'est un film sans aucun intérêt. Il y aurait un film extraordinaire à faire avec *Richard III* : il faudrait l'appeler Staline. Mais, à coup sûr, il ne faudrait pas en confier les capitaux à Laurence Olivier.

— *Et Henry V ?*

— Tout le prologue est idiot, que les gens de cinéma aiment bien, et qui pourtant est détestable, parce que cette reconstitution du théâtre élisabéthain est d'une fausseté absolue : c'est une espèce de clin d'œil, souverainement déplaisant, adressé au public.

Shakespeare a joué dans ses pièces : comment croire que l'homme qui a écrit ces pièces-là pouvait être aussi bête, pouvait jouer aussi mal que ces affreux cabots ? Il y a là un aspect répugnant : regardez comme ils étaient mauvais, regardez comme ils étaient bêtes — en définitive c'est de Shakespeare et des Elisabéthains dont Olivier parle —, et regardez comme nous sommes intelligents, élégants, raffinés, etc. Ce qu'il fallait faire, même si les styles se démodent et meurent — Sarah Bernhardt est inaudible aujourd'hui, il est impossible d'écouter un disque d'elle : cela ne veut pas dire qu'elle était idiote, mais qu'elle correspondait à une certaine sensibilité — c'était essayer de trouver quelque chose qui tienne compte des documents d'époque, mais qui ne soit absolument pas ridicule. Olivier *n'a souligné que l'aspect ridicule, il a fait une parodie.* Il n'a pas plus compris le théâtre élisabéthain qu'un barbare, je parle d'un européen évidemment, débarquant au Japon et voyant un nô pour la première fois. Un nô aujourd'hui, c'est ridicule et sublime, cela n'a rien à voir avec le jeu moderne, mais ce n'en est pas moins sublime, et... ridicule. Ce qui compte, c'est le sublime, ce n'est pas le ridicule, ce ridicule qu'Olivier a seul retenu.

Et puis *Henry V* est très formel. C'est intéressant sur ce plan, c'est même assez réussi, mais c'est surtout très fabriqué. Il n'y a pas une véritable sensibilité de Laurence Olivier. Eisenstein est très formel lui aussi, mais on sent Eisenstein derrière le baroque — *Ivan le Terrible* est un film shakespearien, admirable — comme, dans un film de Welles, on sent Welles dessous. Dans un film de Laurence Olivier, on ne sent jamais Laurence Olivier derrière. Enfin, moi, je ne le sens pas. Je suis étranger à ce monde, à son monde.

— *Si toutes facilités vous étaient accordées, adapteriez-vous Shakespeare à l'écran ?*

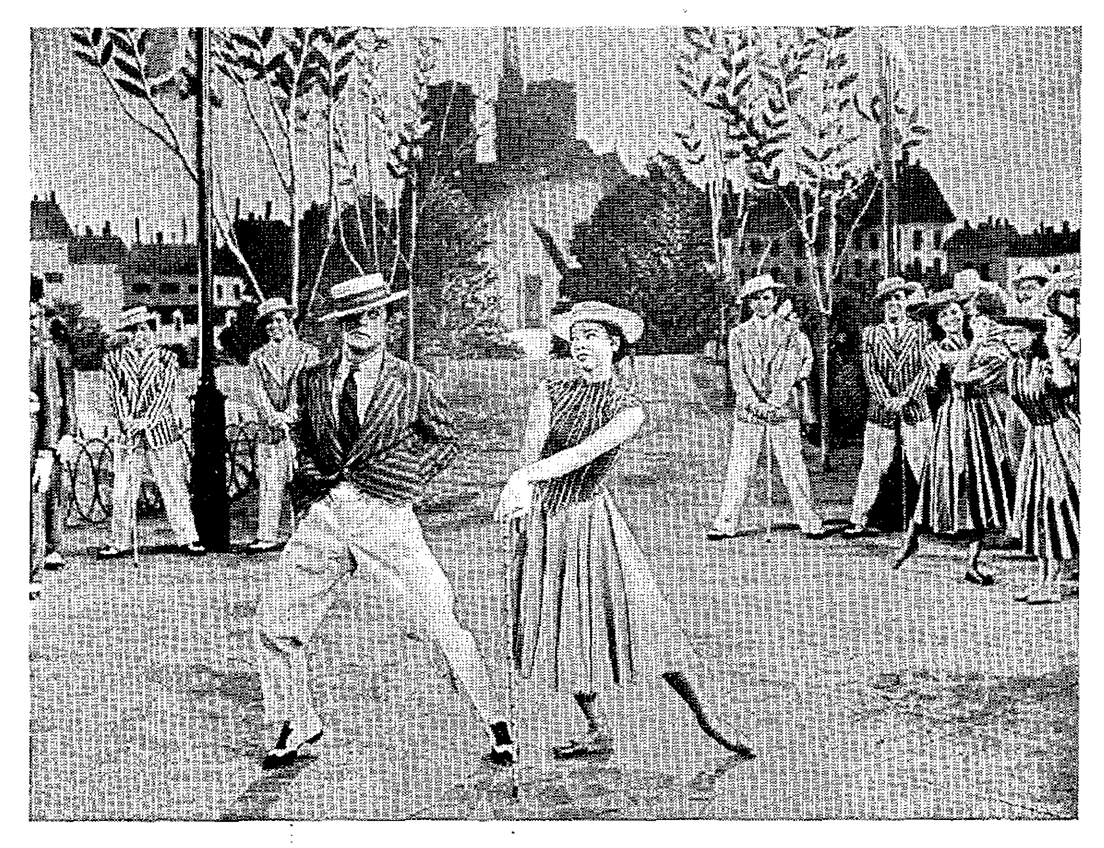
— Non. D'une part parce que Welles l'a fait. D'autre part parce que, personnellement, je ne m'en vois aucune nécessité, si nourri que je sois de Shakespeare.

La comédie musicale et...

— *Puisqu'il cite Shakespeare dans* Beau-Fixe sur New York, *venons-en à Gene Kelly, et à la comédie musicale.*

— J'ai une très grande admiration pour la comédie musicale. Parmi tous les films que j'ai pu voir, ceux qui m'ont fait le plus plaisir, ceux dont j'ai le plus retenu, ce sont des comédies musicales. C'est même, avec Buster Keaton, Laurel et Hardy et les Marx Brothers, ce qui m'a le plus inspiré au théâtre. J'attache le plus grand prix à *Chantons sous la pluie*, à *Beau-Fixe sur New York*, aux *Sept Femmes de Barberousse*, etc., je n'ai aucune mémoire des titres, sinon je vous citerais quinze comédies musicales, qui sont des films plus qu'importants, de très grandes choses cinématographiques.

Les premiers spectacles que nous avons faits à Lyon, que Paris n'a jamais vus, étaient des ébauches de comédies musicales, c'est-à-dire qu'au lieu de partir d'un livret, ou de la danse, il s'agissait pour nous de mettre au point quelques gestes fondamentaux autour desquels pourrait s'organiser une comédie musicale.



Gene Kelly et Leslie Caron dans *Un Américain à Paris* de Vincente Minnelli.

Ce qu'il y a d'important, en effet, dans une comédie musicale, ce ne sont ni les ballets ni les chansons, mais, au contraire, un geste fondamental d'où sort tout le film, d'où tout le film va découler organiquement. Tout *Un jour à New York* part de la marche des trois matelots dans New York ; tout *Beau-Fixe sur New York* naît de la danse autour des poubelles et de l'idée, idée merveilleuse, de faire courir les gens dans la rue ; dans *Chantons sous la pluie,* tout part, non de la parodie, mais de l'amour profond des numéros 1925 ; dans *Les Sept Femmes de Barberousse,* le plus rigoureux, le plus classique, celui qui a le plus d'unité, à mes yeux, et qui possède l'avantage d'avoir un scénario admirable, dirai-je anti-maccarthyste, tout sort d'une transposition exubérante, baroque, des danses du Far West.

Nous avons monté une série de spectacles qui étaient autant de recherches d'un geste fondamental autour duquel pouvait s'organiser, par exemple, un pastiche de la Série Noire, « Du sang sur les bretzels », un « Cartouche » chanté et dansé (pas du tout celui que j'aurais pu faire au cinéma !) « Casque d'or », etc.

Malheureusement, les comédiens, en général, ne savent pas danser, les danseurs chanter, les chanteurs jouer la comédie, etc. D'où une première grande difficulté. Mais il y a un malentendu plus fondamental, et les conflits que j'ai avec la critique reposent sur lui : le théâtre français vient de la littérature.

Les Français, venant de la littérature, n'ont aucun sens de ce que c'est qu'un corps sur un plateau. Ça ne les intéresse pas. Ils cherchent au théâtre une *lecture — lecture :* le mot n'est pas de moi ! — plutôt qu'un apport sensible. Si le théâtre ne doit être qu'une lecture, ils n'ont qu'à acheter un livre et le lire chez eux ; ce n'est pas la peine qu'il y ait des gens qui se dépensent pour leur lire une pièce, pour encourager leur paresse Et, à mes yeux, le théâtre, comme le cinéma sur un autre plan, c'est cette sensibilité qui est rajoutée à un texte : le théâtre, c'est essentiellement ce texte et cette sensibilité que l'on ne doit pas pouvoir séparer l'un de l'autre.

Quand un romancier décrit très précisément un personnage, le lecteur crée autour de ce personnage une espèce d'*aura,* le lecteur prête le visage qu'il veut au héros. Le théâtre et le cinéma procèdent inversement : ils vous imposent la gueule du héros, et même toutes les gueules, tous les tics des acteurs, l'*aura* naissant de la sensibilité existant entre les choses et les êtres. Or les critiques français, qui viennent tous de la littérature — aucun, *notez-le, ne vient du théâtre, ou du cinéma,* qui est d'abord, lui aussi, l'apport d'une sensibilité —, sont étrangers à cela. Quand ils sont devant une comédie musicale, ils ne comprennent pas plus qu'ils ne comprendraient une pièce élisabéthaine jouée par des catcheurs, ce qui serait *physiquement* fondé pourtant.

Les critiques...

« West Side Story » (1), qui est prodigieux, et qui a eu un immense succès en Amérique, n'en a eu aucun en France. Les critiques ont fait la fine bouche, de *Théâtre Populaire* à *France-Soir.* Sous prétexte que le livret était idiot — il était de Shakespeare... — ils n'ont pas aimé la comédie musicale. Alors qu'il ne fallait pas tenir compte du livret, mais de *tout ce qui était dit par les corps. C'est même exemplaire : dans « West Side Story »,* la musique n'était pas bonne, les chansons n'étaient pas bonnes, le texte n'était pas bon, mais tout le reste était extraordinaire, et les critiques français n'ont pas pu, n'ont pas su faire abstraction de la musique, des chansons, du texte. Les Français, critique et public, n'aiment le théâtre qu'à travers la littérature. C'est un tort. Le théâtre de boulevard devrait disparaître complètement pour être remplacé, comme en Amérique, par la comédie musicale. Cela n'empêcherait pas le théâtre dit intellectuel, bien au contraire. Une comédie musicale, même imparfaite, c'est tout de même mieux que ces histoires de cocus que servent cinquante-neuf scènes de Paris sur soixante à longueur d'année !

Car, avant d'être un problème d'acteur, la comédie musicale, en France, est un problème d'éducation du public par la critique. Cette première chose acquise, on arrivera très vite à former des acteurs sachant jouer, danser et chanter. On dit : « Gene Kelly est merveilleux, il sait danser, jouer, chanter. » Gene Kelly est merveilleux, certes, mais n'oubliez pas que les compositeurs qui travaillent avec lui, lui font des chansons qui sont basées sur sept notes seulement, ils ne montent qu'une gamme. Le même travail pourra être fait en France, lorsque le public et la critique seront sensibles à un corps en liberté sur un plateau.

— On vous couvre d'éloges pour un spectacle mineur et facile comme « Les Trois Mousquetaires », et on vous insulte quand vous montez « Dandin » ou Marivaux, qui sont vos deux plus belles mises en scène.

— Je discutais récemment avec un critique de théâtre. Il me disait : « *Je n'aime pas la façon dont le comédien joue Lubin dans « Dandin ».* — Pourquoi ? — *Parce que le personnage est idiot, et que vous essayez de le faire jouer « intelligent », alors qu'il dit des idioties.* » Et moi de lui répondre : « *Vous définissez exactement ce que je veux faire : quand un personnage est idiot, il est beaucoup plus intéressant de montrer quelqu'un qui a des prétentions à l'intelligence et qui finit par dire des idioties qu'un type qui, au départ,*

---

(1) Il s'agit du spectacle présenté à Paris en mai 1961 (voir la note de François Weyergans dans le Petit Journal du Cinéma, *Cahiers du Cinéma* n° 122), et non du film de Robert Wise et Jerome Robbins, qui n'était pas sorti lors de cet entretien.



West Side Story de Jerome Robbins et Robert Wise.

a une gueule d'idiot et débite des idioties, ce qui va de soi. » Il a eu le sentiment que le monde basculait. Il fallait faire un effort pour comprendre. Cela l'a dérangé.

Un autre exemple : quand un personnage ment sur un plateau, il faut absolument que son mensonge ait l'air de la vérité. Or, tous les acteurs français, depuis des années, quand ils doivent mentir, s'acharnent à montrer au public qu'ils sont en train de mentir. Il ne faut pas prendre le public pour plus idiot qu'il n'est : quand quelqu'un ment sur un plateau, il faut que cela ait un air absolu de vérité, et c'est à la pièce entière de dire que le personnage ment, et non au comédien. Les critiques ne peuvent pas admettre que le personnage qui ment sur un plateau ne fasse pas un clin d'œil pour montrer qu'il ment.

Le plateau tournant de « Schweyk », que l'on m'a tant reproché, je ne l'ai pas inventé. Ce qui a choqué, c'est que je l'utilise d'une façon neuve, et pourtant tellement simple que je m'étonne qu'on n'y ait pas pensé avant moi. Habituellement, le décor change chaque fois que le plateau tourne, cela permet de passer rapidement d'un décor à un autre. J'ai voulu faire le contraire, donner au plateau la mobilité d'une caméra, pour créer, à l'intérieur du même décor, en groupant plusieurs scènes, cette impression de mouvement qu'offrent travellings et panoramiques. Cela ne relève pas du tout d'une imitation du cinéma, mais du théâtre. A la première vision, les gens sont très heurtés, puis ils s'habituent. Un brechtien plus qu'orthodoxe, M. Voisin, qui dirige les Editions de l'Arche, et Arthur Adamov, après

avoir été horrifiés la première fois, m'ont donné raison à leur seconde vision. Les comédiens, les premiers jours, ont été aussi déroutés que les critiques, et puis ils s'y sont faits. C'est une question d'accommodation.

Marivaux et Visconti.

Les critiques, et tout le vieux théâtre, ont décrété que, jouant Marivaux, qui est si gai, et si léger, et si spirituel, il n'était pas possible de le situer dans un jardin en hiver : Marivaux doit se jouer dans un jardin verdoyant, pimpant, à la française. Si nous avons situé la scène en hiver, c'est pour montrer l'équivalence existant entre la réalité et les sentiments, chose qui a été faite des milliers de fois au cinéma. Les personnages ayant les sentiments en quelque sorte gelés, et qui vont éclater, bourgeonner, pourquoi mettre ces personnages dans un jardin conventionnel, le truc habituel, idiot, sans signification aucune ? Dans le froid se crée une sensibilité beaucoup plus aiguë, chacun le sait.

Les critiques de théâtre refusent de telles idées, à la différence des gens de cinéma : depuis Poudovkine on sait que la Révolution, ça s'exprime tout bêtement par des glaces qui foutent le camp, par le dégel. C'est la simplicité même. Tout le monde, au cinéma, entend ce langage. Le vieux théâtre, non : Marivaux, ça ne se passe pas en hiver !

— *Devant votre Marivaux, on pense à la fois à Laclos, à Tchékov, et au Visconti de* Senso.

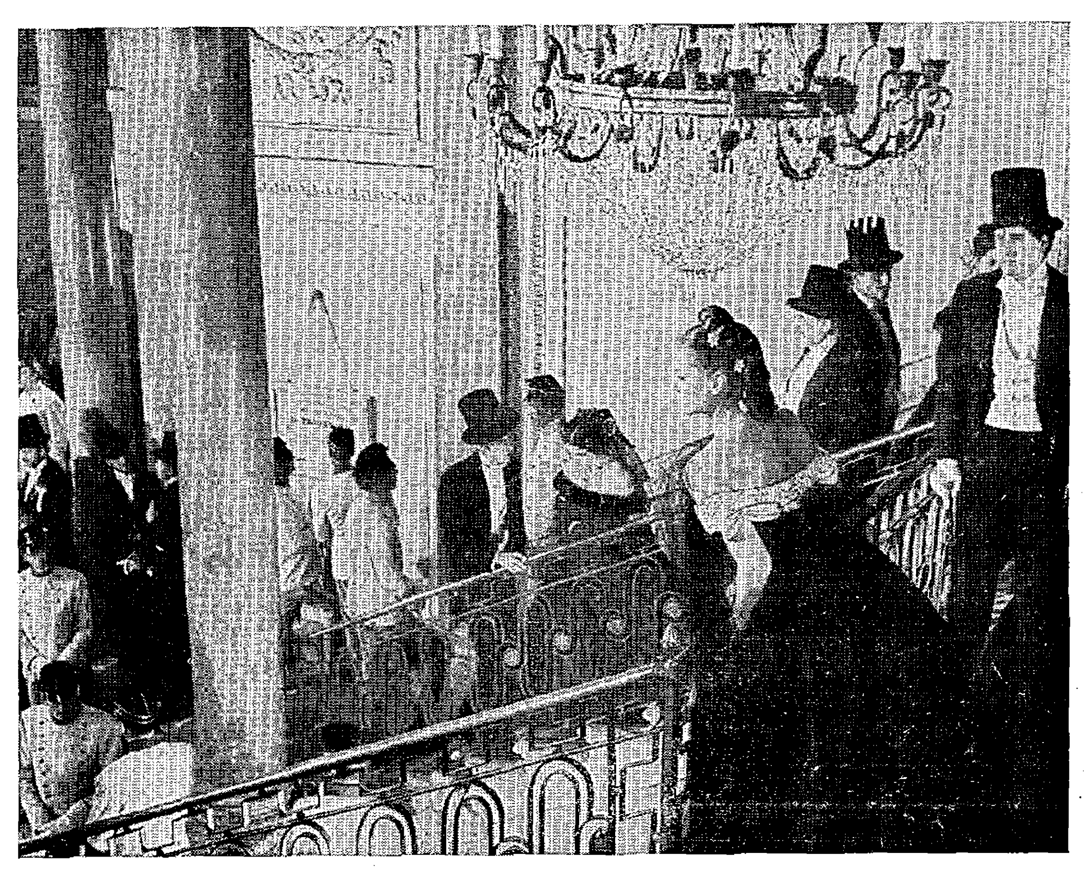
— Voilà beaucoup de références pour m'accabler ! Mais, effectivement, c'est ce que je souhaitais que l'on vît. Quand on monte un Marivaux, on s'acharne en général à montrer des personnages dans le décor le plus abstrait possible, un laboratoire de sentiments. Or il y a chez Marivaux un incontestable côté Tchékov. Les personnages de Marivaux, ce sont d'abord des gens qui ne font rien, des oisifs, pour lesquels le problème du temps se pose entièrement. A partir du moment où l'on n'a rien à faire, le temps, c'est accablant. Le problème du temps est la chose la plus importante qui existe. Tout ce que j'aime au théâtre, le seul vrai problème que j'aime traiter au théâtre et que j'aimerais traiter au cinéma, c'est le problème du temps : la façon dont les choses arrivent, comment les événements surviennent plus vite qu'on ne peut s'y attendre, ou, au contraire, plus lentement, plus souterrainement qu'on ne le croit, jamais à un rythme sûr ; un imprévisible perpétuel, où tout va se dégrader ou surgir. (1)

A part « Dommage qu'elle soit une putain », je n'ai jamais vu, je tiens à le préciser, une mise en scène de Visconti au théâtre, mais *Senso,* ce très grand opéra cinématographique, m'a beaucoup marqué. *Senso,* dont l'épaisseur est toute romanesque, et qui décrit, entre autres, une passion inexorablement détruite par le temps, donne admirablement cette idée d'impondérable, d'ambiguïté, d'effritement des sentiments dans la durée. Il y a une scène notamment que j'aime beaucoup : celle où Valli va, au milieu des officiers tout en blanc et qui ne font rien, demander son homme. Il y a là, crevant l'écran, une si grande tristesse, on sent à ce moment-là un temps *physique* peser sur elle. C'est là, en dehors de sa plasticité et de sa direction d'acteurs, où le film de Visconti m'a le plus touché. C'est dans cette direction-là que je m'efforce d'aller au théâtre.

— *La direction des acteurs chez Kazan vous a toujours paru admirable. Pourquoi ?*

— La grande différence entre le théâtre et le cinéma, dont les gens de cinéma ne se rendent pas du tout compte, ce n'est pas la question du grossissement, grossissement indispensable au théâtre, le spectateur étant éloigné du comédien : c'est qu'il faut arriver à mettre au point une sensibilité à répétition, l'acteur devant être capable de reproduire

(1) Une anecdote, à ce sujet, fort savoureuse. Jean-Louis Barrault, choqué par sa mise en scène de « La Seconde Surprise de l'amour » demande à Planchon combien de temps dure la représentation. « Deux heures et demie », répond Planchon. Et Barrault pincé : « Nous, au Marigny, on joue « La Seconde Surprise » en une heure et quart ! »



Alida Valli dans *Senso* de Luchino Visconti.

l'expression rare qu'il a eue une fois. Au cinéma, on peut filer une claque à quelqu'un, et faire tourner la caméra une seconde après : on enregistre toujours un expression, expression que l'acteur serait incapable de reproduire telle quelle. Beaucoup de metteurs en scène de cinéma se contentent de cela, se bornent à capter une expression fugitive, qui dépasse l'acteur ; ils n'expliquent pas à l'acteur ce qu'ils veulent faire avec lui, et lui volent à son insu l'expression qui les intéresse.

De Kazan à Cukor en passant par Bresson.

Or, ce qu'il y a d'étonnant dans la direction d'acteurs chez Kazan, c'est la continuité psychologique demandée à l'acteur. Chez les gens qui ne savent pas diriger un acteur — ne les citons pas, ils sont trop nombreux ! — on voit, en plein milieu d'une scène, l'acteur foutre le camp. Chez Kazan, il y a une densité psychologique continue qui n'échappe jamais à l'acteur, grâce au travail de Kazan qui leur impose cette continuité.

Au théâtre, il faut arriver à donner au comédien les arguments à partir desquels il va trouver sa continuité psychologique. On le sait depuis Stanislavski, mais, dans la pratique, personne ne le fait, sauf Kazan, qui vient de Stanislavski justement. Il y a des acteurs qui

font des choses extraordinaires aux répétitions, parce qu'ils trouvent, sans s'y attendre, des choses extraordinaires, et tout le travail du metteur en scène sur l'acteur est d'arriver à lui faire reproduire ces expressions rares. Il y a beaucoup de spectacles, chez nous, qui ont été bien meilleurs après huit jours de répétitions qu'ils n'ont jamais été ensuite, parce que nous n'avons pas su retrouver dans le jeu des acteurs cette fraîcheur dont se contentent les gens de cinéma. Chez Kazan, et c'est là ce qu'il y a de plus admirable chez lui, il y a toujours cette fraîcheur, cette fraîcheur de l'instant, et, en même temps, toujours une longue continuité psychologique à travers tout le film.

Un acteur formé à l'Actors Studio part de l'idée d'une multiplicité de signes pour faire comprendre le sentiment qui le domine. Si vous avez à pleurer dans une scène, le fin du fin est d'éclater de rire au milieu des pleurs. A l'Actors Studio, l'acteur ne se contente pas d'éclater de rire au milieu des pleurs : il fait défiler dans le minimum de temps le maximum d'expressions pour traduire un seul sentiment. Le spectateur placé en face d'un tel acteur doit savoir interpréter, déchiffrer toutes ces expressions pour suivre le personnage dans sa psychologie ; c'est presque un jeu de devinettes.

Poussée à l'extrême, la Méthode s'exaspère, et ne renvoie plus à un comportement psychologique. Plus le cas est pathologique, plus la Méthode est riche, puisque plus l'être est pathologique, plus il a un désordre à exprimer. Kazan, lui, ne va jamais jusqu'à la pathologie, qui est une excroissance passionnante, mais dangereuse et contestable, de la Méthode.

Personnellement, je m'arrête également au moment où la Méthode bascule dans l'anormalité. Il ne s'agit pas de traduire dix mille expressions pour dire la moindre petite chose, mais d'arriver à choisir, entre ces dix mille expressions, les cinq qui sont la synthèse de ces dix mille.

Je suis très proche des acteurs, ils vous le diront. Contrairement à ce qu'écrivent les critiques, je suis très amoureux des acteurs ; je suis même capable de faire des choses dingues pour un acteur. L'acteur, quoi qu'on en dise, quoi qu'on en médise plutôt, peut toujours apporter quelque chose. Je fais travailler très longuement les acteurs, ils vous diront combien je suis emmerdant, mais, quand j'estime que c'est réussi, j'estime que c'est l'acteur qui a tout apporté.

— *Vous seriez plutôt anti-bressonnien ?*

— J'ai vu travailler Bresson dans *Un condamné à mort s'est échappé.* Je suis contre sa méthode, non qu'il ne parvienne pas à des choses rares, mais parce qu'il y parvient après un tel travail que je n'en vois pas l'intérêt. Avec un acteur, il y parviendrait beaucoup plus vite. Mais Bresson ne peut pas supporter qu'un acteur lui apporte quelque chose. Il a besoin de l'acteur comme d'une espèce de vide, de néant, auquel il infuse, il insuffle tout. C'est, de sa part, un problème psychologique, avant d'être un problème esthétique.

Le Condamné à mort, si l'on y regarde de près, est un film assez bien joué, et quoi d'étonnant à cela, puisque Leterrier est devenu metteur en scène et puisque Monod est un bon directeur de troupe et sait très bien jouer la comédie ? Dans *Pickpocket,* au contraire, les acteurs sont très mauvais. Pourquoi ? Parce qu'ils n'ont pas une véritable sensibilité d'acteur. Je ne parle pas du métier, ils n'en ont pas, c'est normal, mais de la sensibilité, ce qui est tout à fait différent. Quand Bresson prend des inconnus, c'est excellent si ce sont des *acteurs* inconnus (dans notre entourage nous connaissons tous des gens qui ne sont pas professionnellement des acteurs, mais qui n'en sont pas moins des acteurs nés). C'est très mauvais, quand il prend des gens qui ne sont pas du tout acteurs. A preuve que Marika Green, qui est bonne dans *Pickpocket* — c'est la seule — est entrée au Conservatoire. Elle possédait cette sensibilité d'actrice que n'avaient pas les garçons dans le film ; ce sont peut-être dans la vie de charmants garçons, mais ce ne sont pas des acteurs, et, à moins qu'ils se transforment du tout au tout, ils ne feront jamais carrière. Je conçois que, pour un auteur, il soit irritant de voir le personnage qu'il a créé, l'acteur qu'il a découvert, aller de film en film, mais l'inconnu pris dans la rue, s'il n'a pas un réel talent d'acteur, ça ne rime strictement à rien.



Carroll Baker dans *Baby Doll* d'Elia Kazan.

En général, les metteurs en scène de cinéma, j'en suis frappé, s'intéressent peu à l'acteur. Ils s'y intéressent peu, parce qu'ils ne vivent pas avec lui. Le plus souvent, ils discutent du scénario, du personnage, en dînant deux ou trois fois avec lui, et ils tournent sans beaucoup de répétitions, autrement dit sans travail effectif sur l'acteur. Quand on s'occupe de théâtre, on passe dix-huit heures de sa vie par jour avec les acteurs, on les comprend, on ne les comprend plus, on les aime, on les déteste, etc. Ce n'est pas par hasard si les plus grands directeurs d'acteurs, Cukor, Welles, Kazan, viennent du théâtre. Et Ophuls, et Lubitsch... Regardez Cukor : il dirige les acteurs un peu comme Lubitsch, c'est-à-dire sur leur métier, sur leur cabotinage, et, plus encore, sur leurs défauts. Il sait, ce qu'il faut savoir faire, utiliser les défauts d'un acteur. Il y a des acteurs bourrés de défauts qui sont de très grands acteurs. On veut les distribuer dans un rôle, on hésite parce qu'on a peur d'utiliser leurs défauts, eh bien, si on a le culot et l'art de mettre ces défauts en valeur, ça devient une qualité intrinsèque : leur défaut, c'est leur grande qualité, parce que ce n'est pas un défaut, mais une manière, un peu trop personnelle, de prendre les choses.

— *Quelle différence fondamentale y a-t-il, selon vous, entre un acteur et un metteur en scène ?*

— Un metteur en scène, un bon metteur en scène, est capable, ce dont n'est pas capable un acteur, d'indiquer vraiment un personnage. Indiquer un personnage, c'est prendre

un point de vue ironique sur le personnage, considérer qu'on est trop peu, qu'on est insuffisant, qu'on ne peut combler ce vide, cet appel d'air qu'est le personnage. L'acteur, lui, considère toujours qu'il est plus que le personnage ; les comédiens sont tous persuadés qu'ils écrasent les personnages, qu'ils sont plus riches qu'eux. Mais j'ajouterai qu'un metteur en scène a une prédilection pour un acteur dans la mesure où cet acteur est une projection de lui-même, le metteur en scène se voyant à travers l'acteur plus riche qu'il n'est réellement !

— *Un détail est frappant dans vos spectacles : le soin que vous apportez aux silhouettes.*

— C'est le cinéma, une fois de plus, qui m'a appris cela, le cinéma américain, et, plus encore, le cinéma japonais. Le nombre de figurants qu'ont les Américains, par exemple, est tellement considérable, qu'à trois cents mètres de l'objectif, une silhouette est toujours typée. Quand ils ont besoin d'un employé de banque ils prennent un figurant qui a vraiment une gueule d'employé de banque. Dans un film français, le monde n'existe pas autour des trois ou quatre protagonistes ; l'arrière-plan ne signifie jamais ; les figurants ont toujours des gueules de figurants. Et pourtant, tous les grands cinéastes font attention à cela. L'arrière-plan est l'essentiel du cinéma comme du théâtre — le cinéma et le théâtre, c'est la même chose, pour moi —, où le monde qui l'entoure est le contrepoint, le contrepoids du héros. Comment faire sentir l'épaisseur du monde s'il n'a pas une profondeur ?

Le problème du couple.

— *Que pensez-vous de la Nouvelle Vague ?*

— Je n'ai qu'un mot à en dire : la Nouvelle Vague s'embarque beaucoup trop dans le problème du couple, qui est le faux problème absolu.

J'aime assez *Marienbad*, par exemple, mais je crois que Resnais a fait une erreur, qui est d'avoir montré le cocu. La rencontre, la Rencontre avec un grand R, la Rencontre à la Breton qu'il y a dans le film est gâtée par la présence du cocu. Resnais cadre le couple et fait un immense pano au bout duquel on découvre le cocu qui se bouffe les joues : c'est un mouvement de comédie musicale ! Breton et les surréalistes étaient plus malins : ils n'ont jamais montré le cocu, vous savez, celui qui, comme dans le film et le proverbe, est heureux au jeu et malheureux en amour...

Même *L'Avventura*, à l'image de tant de films Nouvelle Vague, a un scénario puéril, sans aucune réalité poétique. Un monsieur et une dame qui ont des problèmes montent dans un train où ils rencontrent un monsieur et une dame qui ont des problèmes, vont dans une pharmacie où ils tombent sur un monsieur et une dame qui ont des problèmes, etc. Ce monde, ramené à l'image du couple, est infantile. Le monde ne peut jamais être ramené à l'image du couple. La séquence de la pharmacie, dans un film policier, serait prodigieuse, mais dans ce scénario soi-disant à tiroirs, et qui ne développe qu'une seule idée, et une idée d'un tel simplisme ? Une fois de plus ce sont des oisifs, des gens qui ne font rien, qui n'ont rien à faire. On ne voit jamais travailler ces gens, et, si, par hasard, ils travaillent, le moins que l'on puisse dire est que leur métier n'est guère absorbant ! Cela devient un alibi, l'alibi, le grand alibi : on ne parle que de ça, parce qu'on est incapable de parler d'autre chose...

Certes, si l'on n'en retient que la mise en scène, *Marienbad* et *L'Avventura* sont deux grands films, mais, personnellement, ma sensibilité correspond beaucoup plus au monde décrit par Welles, qu'à celui décrit par Antonioni, ou par ce Resnais-là. J'aime le monde fourmillant, chargé de signification, s'échappant dans tous les sens, riche, complexe.

— *Et Godard ?*

— Je n'ai pas vu *Le Petit Soldat*. J'aime beaucoup *A bout de souffle*. J'aime moins *Une femme est une femme*, qui n'est, à mes yeux, qu'une bonne esquisse. Autant ses qualités d'improvisation l'ont servi dans *A bout de souffle*, autant elles l'ont desservi dans *Une femme est une femme*. Une comédie musicale demande beaucoup plus de travail.



Mise en scène de Planchon pour « La seconde surprise de l'amour » de Marivaux.

— *Et Chabrol ?*

— Ce qui me choque chez Chabrol, c'est qu'il montre toujours, soit des gens qui ont peur du scandale, soit des gens qui font du scandale, et que, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse des bigotes et de l'adultère d'*A double tour* ou des boules puantes et des farces des *Godelureaux*, ce scandale est dérisoire, ridicule ; ce scandale n'est pas un véritable scandale ; il n'est démoniaque et impressionnant que dans l'esprit de Chabrol.

— *Vous aimez beaucoup* Samedi soir, dimanche matin, *je crois.*

— Oui. C'est un très bon petit film. Je l'ai vu trois fois en quatre jours. Il sort de beaucoup d'expériences faites au Royal Court de Londres. Nombre de pièces ont presque exactement le scénario de *Samedi soir, dimanche matin*, qui en est un peu la synthèse, un travail collectif autour d'une réflexion, ce qui me touche toujours beaucoup. Et puis, c'est très difficile de mettre un ouvrier en scène. Brecht, et Vinaver et Adamov finissent par dire comme lui, avait bien résumé le problème en disant : « *les ouvriers ne parlent que collectivement.* » On n'arrive pas à mettre des ouvriers en scène parce qu'on n'arrive pas à traiter du problème ouvrier en général, et une histoire individuelle. Ce qui est beau dans *Samedi soir, dimanche matin*, c'est que ce film parle, et parle bien, de la condition ouvrière en général, et que la psychologie individuelle du héros est riche. Finney est extraordinaire, d'ailleurs. Il sera bientôt insupportable, épouvantable, mais là, il est étonnant.

Qu'est-ce que la mise en scène ?

— Pour vous, théâtre et cinéma, c'est la même chose, cela revient au même, c'est-à-dire à la morale, à une certaine morale, et à la mise en scène. Qu'est-ce donc que la mise en scène ?

— Permettez-moi d'abord une petite digression, les gens confondant toujours mise en place et mise en scène. L'apport essentiel vient de la mise en scène, non de la mise en place. Mettre en place, c'est poser un acteur, lui délimiter une aire de jeu précise. Je n'ai jamais fait de mise en place, qui est le dernier de mes soucis. Si un acteur veut venir au premier plan pour avoir la vedette, je le laisse faire. Ce qui m'excite, c'est de compenser par ce qui est derrière, de telle manière qu'il a beau être au premier plan, il sera néanmoins écrasé. C'est un problème de couleurs : quand un peintre commence un tableau, ce n'est pas la première touche qui compte, qui fait le tableau, mais ce qui va être derrière.

« Edouard II », par exemple, a été totalement mis en place par les acteurs. A partir de leur mise en place j'ai fait la mise en scène, et, une fois la mise en scène faite, la mise en place qu'ils ont établie eux-mêmes est dix fois plus rigoureuse que si je leur avais donné des indications, des consignes très strictes. Avec cette méthode il n'y a presque pas de décalage ; en cinquante représentations, c'est à peine si les acteurs bougent de dix centimètres. Au départ, j'attends que la pâte prenne, et une fois qu'elle a pris, ils ne peuvent plus bouger, c'est impossible.

Je travaille très peu autour de la table, contrairement à la méthode de Stanislavski, qui faisait tout de suite travailler la psychologie des personnages. J'essaie d'abord d'imposer, le plus nettement possible, une image visuelle du spectacle aux comédiens, et alors, mais alors seulement, je leur fais travailler la psychologie, le contenu. Au cinéma, je compte bien procéder de la même façon, c'est-à-dire que j'irai, d'improvisation en improvisation (équivalent cinématographique de la mise en place théâtrale), cherchant, par approches successives, une rigueur, une précision, une densité toujours plus grandes.

Cela dit, une bonne mise en scène, selon moi, c'est un délire, un délire d'images. C'est prendre des mots écrits sur du papier, qu'il s'agisse d'une pièce ou d'un scénario, et susciter tellement d'images autour de ces mots qu'ils finissent par disparaître totalement. Mettre en scène, c'est abolir la littérature afin de mieux retrouver le théâtre ou le cinéma ; c'est arriver à cette image idéale, à ce point où l'idée de la pièce ou du scénario se fond dans la matière même de l'image : c'est pourquoi une mise en scène est bonne, à mes yeux, à partir du moment où il est impossible d'en imaginer une autre dessus. Mettre en scène, c'est organiser ce délire d'images autour des mots, jusqu'à ce que l'image jaillisse, qui résume et dépasse ces mots. La mise en scène, c'est un fleuve d'images que l'on contrôle plus ou moins, plutôt moins que plus.

Je n'aime pas ma mise en scène de « Schweyk », dans la mesure où elle n'est que l'illustration d'une idée, celle du plateau tournant, tel que nous l'avons utilisé. D'une manière générale d'ailleurs, je n'aime pas mes mises en scènes. Si je pouvais les refaire, je les referais totalement différentes, dans le sens d'un plus grand approfondissement. J'adore tout refaire.

Dans mes mises en scène, il y a toujours des souvenirs d'enfance, parce que, pour moi, mettre en scène, c'est également retrouver ses souvenirs d'enfance, des images toutes personnelles, des choses tirées de soi-même. J'aime bien *Lola,* dont je n'aime pas le scénario pourtant, parce que Demy a senti Nantes très fort, et que cet amour de sa ville est passé dans sa mise en scène.

Les très grands films ne sont pas faits d'idées, mais d'images collectives. L'exécution dans *Senso,* c'est à la fois l'exécution dans le style opéra, qui est celui de tout le film, et c'est aussi le contraire de l'opéra habituel : quand on rêve exécution capitale, on voit tout de loin, le type est très petit, on le traîne, il s'estompe, se fond dans la nuit, dans l'oubli, dans la mort. Un gros-plan serait impensable. Visconti a ressenti cela comme tout le monde



« Les âmes mortes » d'Arthur Adamov, d'après Gogol.

le ressent. Il a eu une idée, personnelle, de mise en scène, et en même temps, c'est une image collective.

La matière qu'une mise en scène sécrète ne doit pas renvoyer à des idées, mais à des sensations, à des images, à des odeurs confusément vécues dans l'enfance, sensations, images, odeurs que la mise en scène a pour fonction de faire revivre, de faire resurgir précisément.

L'Ardèche.

Pour le moment, je n'arrive pas à sortir d'un grand thème qui m'obsède, et qui est l'Ardèche, mon pays d'origine. Pendant quinze ans, j'ai nié totalement ce monde qui, depuis trois ans, me submerge. Il faut que je m'en débarrasse par une pièce, par un film.

— *Pouvez-vous nous parler de vos projets à cet égard ?*

— Je viens d'écrire « La Remise », une pièce typiquement ardéchoise, et, si je faisais un film demain, il partirait de l'Ardèche. Ma pièce est l'histoire d'un coin très pauvre de l'Ardèche. Les paysans, pendant des années, ont abattu des pins, et essayé de mettre la terre en espaliers pour cultiver un peu de seigle. En 25, on a construit une industrie. Tous les pecquenots ont abandonné leurs terres pour aller travailler à la fabrique. En 38, on a fermé

l'usine sans raison valable, et les pecquenots sont presque tous allés à la ville. Ceux qui sont restés ont eu l'impression que la guerre c'était le bonheur, parce qu'ils croyaient qu'ils allaient lui échapper — *en vérité, ils n'ont échappé à rien, l'Ardèche a été un des coins les* plus massacrés de France, avec Oradour —, et parce que les prix agricoles montaient. En 45, la vérité s'est révélée : la terre était absolument impraticable à la culture. Tous les pecquenots sont allés à la ville, ou sont morts de vieillesse. Des gens ont racheté les terres, et ont replanté des sapins là où les types avaient passé toute leur vie.

La pièce raconte l'histoire de ma famille, de mon oncle. En 25, mon grand-père a empêché mon père d'aller à la fabrique, et mon père est parti pour la ville, où il a rencontré *ma mère, paysanne ardéchoise elle aussi, et je suis né. Mon grand-père a* « conditionné » mon oncle, qui est resté. Le jour où mon oncle a voulu se marier, mon grand-père l'en a empêché, parce que le père de la fille avait une camionnette avec laquelle il ramassait les airelles : quand le vieux mourrait, mon oncle prendrait la camionnette et partirait avec, abandonnant la terre. Mon oncle a eu alors une réaction curieuse : il s'est mis à dormir, dix heures, quinze heures, vingt heures, vingt-quatre heures d'affilée. Un jour, il en a eu marre : il s'est jeté sous un pont. Sans révolte.

L'histoire est d'autant plus exemplaire que tout est vrai et que tout est symbolique : la terre n'appartenait pas à mon grand-père. Il l'avait volée à son frère aîné. En Ardèche, le pays est si pauvre que le fils aîné a la ferme, le second devient militaire ou gendarme, et le troisième séminariste. Mon grand-père, qui voulait devenir gendarme, parce qu'il ne pouvait pas avoir la ferme, a fait enfermer son frère aîné dans un asile de fous pour lui voler la ferme. La terre à laquelle il avait sacrifié et son frère et son fils était un vol, et ce vol, cette terre, n'avait aucune valeur. Enfin, ces dernières années, la route ayant été retracée, la ferme a été isolée puis abandonnée. L'histoire commence à la fin de la guerre 14, et se termine le jour de la chute de Dien-Bien-Phu.

Si je fais un film, et j'espère pouvoir le faire le plus rapidement possible, il retracera les aventures de mon oncle, toutes les fois qu'il est allé en ville, ce dont ne parle pas la pièce. Et je vous garantis que si je fais un film au cinéma — « *un film au cinéma* » : lapsus révélateur ! — ce ne sera absolument pas du théâtre. Je l'enracinerai dans la réalité française, alors que je n'enracine pas du tout mon théâtre dans la réalité française.

(Propos recueillis au magnétophone.)

THÉATROGRAPHIE

THEATRE DE LA COMEDIE DE LYON

1950-51 :

BOTTINES ET COLLETS MONTÉS
FAUST (Christopher Marlowe)
HAMLET (Thomas Kyd)
VOLPONE (Ben Jonson)
LA NUIT DES ROIS (William Shakespeare)

1951-52 :

LES JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR (William Shakespeare)
CLAIRE (René Char)
LA VIE EST UN SONGE (Calderon de la Barca)

1952-53 :

ROCAMBOLE (d'après Ponson du Terrail)
LA BALADE DU GRAND MACABRE (Michel de Ghelderode)
LE SENS DE LA MARCHE (Arthur Adamov)
LE PROFESSEUR TARANNE (Arthur Adamov)
BURLESQUE DIGEST

1953-54 :

LILIOM (Ferenc Molnar)
CARTOUCHE
LA CRUCHE CASSÉE (Heinrich von Kleist)
EDOUARD II (Christopher Marlowe)

1954-55 :

LA BONNE AME DE SE-TCHOUAN (Bertolt Brecht)
CASQUE D'OR (Paul Ano et Gustave Nyme)
LA BELLE ROMBIÈRE (Clevers et Guillaume, Hannoteau)
L'ALCADE DE ZALAMEA (Calderon de la Barca)

1955-56 :

COMMENT S'EN DÉBARRASSER (Eugène Ionesco)
L'OMBRE DE LA RAVINE (John Millington Synge)
VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR (Roger Vitrac)
GRAND' PEUR ET MISÈRES DU IIIe REICH (Bertolt Brecht)
LA LEÇON (Eugène Ionesco)
VICTIMES DU DEVOIR (Eugène Ionesco)

1956-57 :

AUJOURD'HUI ou LES CORÉENS (Michel Vinaver).
PAOLO PAOLI (Arthur Adamov)

1957-58 :

GEORGE DANDIN (Molière)

THEATRE DE LA CITE DE VILLEURBANNE

1957-58 :

HENRY IV, FALSTAFF (William Shakespeare)
LES TROIS MOUSQUETAIRES (d'après Alexandre Dumas)

1958-59 :

IL NE FAUT JURER DE RIEN (Musset)
LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR (Marivaux)

1959-60 :

LES AMES MORTES (Arthur Adamov)

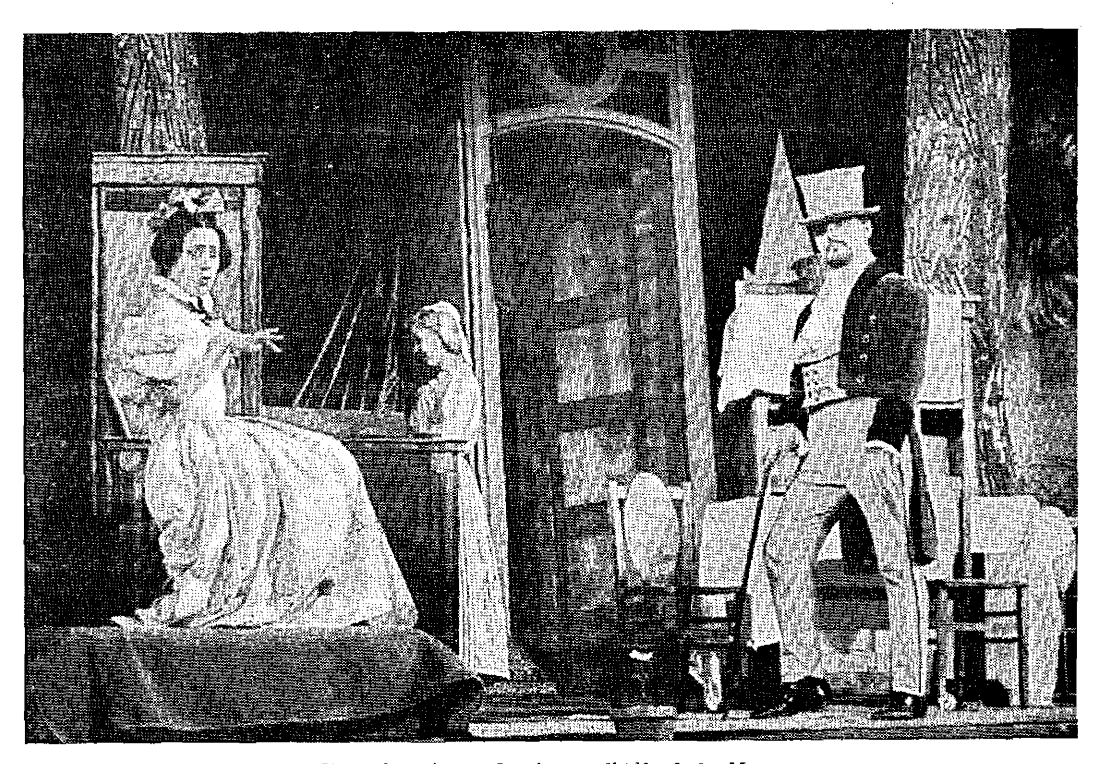
1960-61 :

EDOUARD II (nouvelle version, nouvelle mise en scène)

1961-62 :

SCHWEYK DANS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE (Bertolt Brecht)
LA VIE IMAGINAIRE D'AUGUSTE GEAI (Armand Gatti), mise en scène de Jacques Rosner.
LA REMISE (Roger Planchon)

Les photos des spectacles de Planchon illustrant cet entretien et l'article suivant sont de Pic. Celle de la page 18 est de Rajak Ohanian.



« Il ne faut jurer de rien » d'Alfred de Musset.



LES ENFANTS D'ÉDOUARD

par Michel Mardore

Il n'est pas si lointain, le temps où il suffisait pour un romancier, un peintre, un dramaturge, un musicien, d'avouer quelque penchant coupable en faveur du cinéma, et aussitôt nous étions « emballés », comme dit le dragueur de la fille qu'il a levée. Traités en parias, les cinéphiles sentaient la tête leur tourner dès qu'un grand bourgeois des Lettres et des Arts leur faisait les yeux doux. Qu'importaient la grossièreté de son opinion, ses fautes de goût, ses contresens, ses naïvetés : il suffisait qu'il aimât, on ne lui demandait rien de plus. La caste sauvait le béotien, et nous lui savions gré de risquer la mésalliance.

Aujourd'hui, nous laisserions-nous séduire par ce flirt, si le galant ne songeait qu'à croquer une dot, comme le firent maints prédécesseurs ? Roger Planchon serait-il de préférence choyé par les revues de cinéma simplement parce qu'il fréquente les salles obscures et y trouve des idées pour rajeunir Molière ou Marivaux, et parce qu'il émaille de termes techniques appartenant au Septième Art la description de ses mises en scène, tout en précisant, car subtil, que « le produit en est totalement dissemblable » ? Assommés de romans écrits « pour le cinéma », et cinématographiques de si belle façon que tout cinéaste sérieux est obligé de les récrire avant que de les adapter, nous verrons-nous talonnés maintenant par une ribambelle de pièces de théâtre montées « comme au cinéma » ?

Peut-être ce danger existera-t-il un jour, mais la faute n'en reviendra pas à Roger Planchon, ou plutôt nous ne devrons pas lui adresser de reproches, car jamais il n'a cherché à proposer du *cinéma au rabais*. D'ailleurs, les effets para-cinématographiques de ses pièces ne nous aveuglent pas, dans la mesure où nous ne tenons pas à nous extasier devant des usages et des moyens qui se réfèrent au commun de notre langage familier. Que Planchon transporte dans l'art théâtral des idées puisées dans le spectacle cinématographique, cela devrait éveiller notre sympathie, mais ne point susciter un délire admiratif. Après tout, le rafistolage de ces fameuses « planches » que d'aucuns se flattent de brûler n'est pas de notre ressort. Ce que nous saluons en Roger Planchon, c'est un *créateur*, dont nous attendons avec confiance les débuts à l'écran. Les espoirs que nous mettons en lui ont été confirmés par les progrès dont témoignent les quatre pièces représentées cette saison par sa Compagnie, au Théâtre des Champs-Elysées.

***

Ce progrès ne va pas, évidemment, sans des différences d'intérêt, à nos yeux, et cela introduit une hiérarchie inspirée par la spécificité de notre point de vue. Ainsi, le plus grand succès a été obtenu par *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*. Les critiques spécialisés y ont fort admiré l'emploi de certain plateau tournant qui, dans sa rotation, offrait la vue des personnages et des décors sous toutes les coutures. Ce « travelling circulaire » qui présentait en ronronnant le « champ » et le « contre-champ » des situations, avait surpris, par sa nouveauté, des esprits pourtant blasés. Il est vrai que, dans l'imprécision figurative de ces mouvements, l'imagination glanait son compte au hasard, et nommait les apparences du manège au gré des affinités, selon l'humeur. Tel personnage sort : tandis qu'il sort, la rotation du plateau découvre l'autre côté de la porte, et c'est un changement de plan, sans le moindre faux-raccord ! A un autre moment, les personnages avancent, adoptant un sens inverse à celui de la marche du plateau, et ce piétinement visuel imite un « travelling latéral », etc.

En fait, ce genre d'idées ou, si l'on veut, de prouesses, lasse aussi vite qu'il amuse, alors que le découpage cinématographique dont l'auteur s'est inspiré conserve toujours, lui, sa valeur fonctionnelle de moyen d'expression. Planchon peut s'escrimer à transformer sa technique en « langage », comme il dit, cela n'empêche pas la monotonie de l'astuce de révéler sa pauvreté. Quel que soit le procédé, à la dixième création il paraît aussi conventionnel que ce tréteau à l'italienne honni par les révolutionnaires. (Petites observations du moraliste : l'animateur de théâtre se pique de cinéma, et le cinéaste se pique de théâtre. Tandis que Planchon multiplie ses travellings, un Renoir, de *Carrosse d'or* en *Orvet*, s'enchante des servitudes de la scène, et chérit tout ce que malmène l'autre...).

Le public est-il conquis par cette volonté d'innovation ? Je crois que, si les spectateurs se sont précipités à la représentation de cette médiocre pièce de Brecht, c'est surtout en raison de son pire côté chaplinesque. De la gouaille, du pittoresque et du « sentiment » — tous ingrédients anti-brechtiens, ce me semble — chatouillent toujours plus ou moins, au cœur du bon public, le boulevardier qui sommeille.

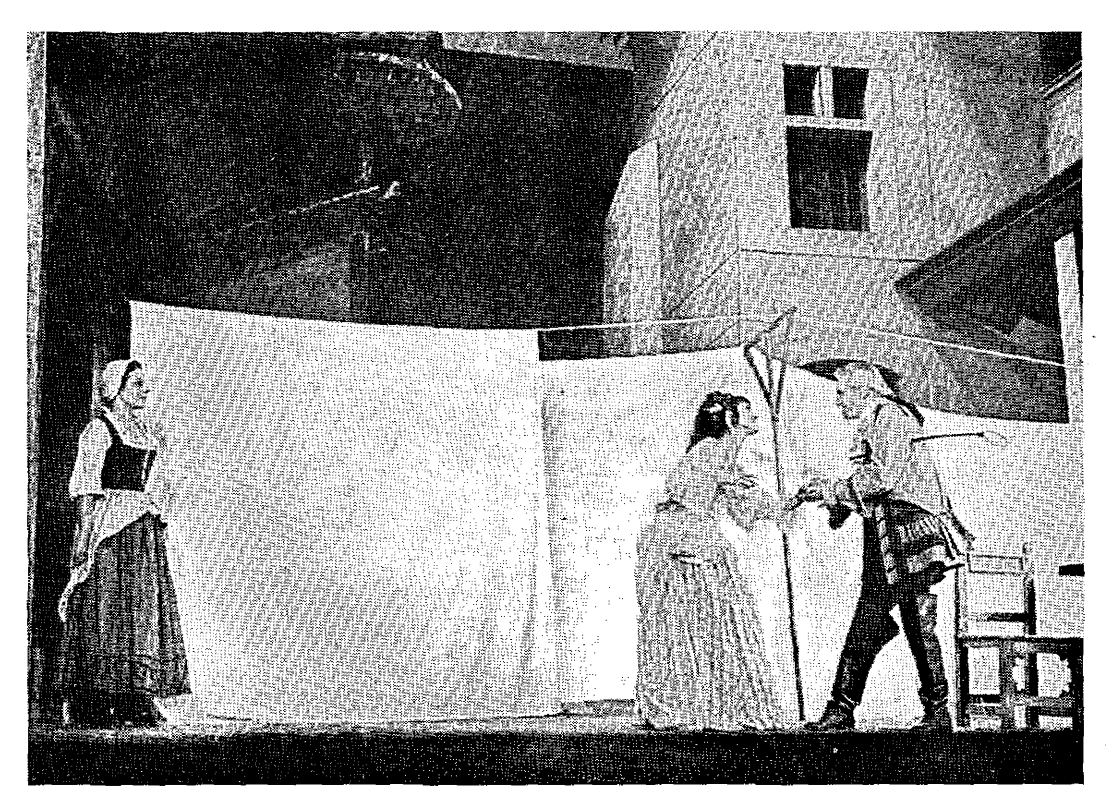
Loin derrière ce best-seller, sont venus *Les Trois Mousquetaires* (déjà représenté à Paris, il est vrai), et *George Dandin*. Ce dernier spectacle constituait, comme déjà *La Seconde surprise de l'amour*, une merveilleuse et splendide « explication de

texte », assez proche de l'extrapolation, mais suffisamment fidèle à la substance de l'original pour ne pas infliger à celui-ci le démenti frondeur d'une portée contraire au vœu de l'artiste. Simplement, pour nous rendre proche ce divertissement de cour, Planchon en avait gommé l'artifice et la préciosité, d'un autre âge, et avait remplacé les tiges mortes par le genre de végétation qui passionne les spectateurs de notre temps : on explore le XVII[e] siècle comme l'Amazonie, et la vie modeste, le rapport social, la manière d'être, viennent se greffer sur l'intrigue connue. Du sous-entendu vériste de Molière (qui escamotait par coutume, par goût, et par devoir, la banalité du quotidien), Planchon a fait l'essentiel. A cette sollicitude progressiste, les personnages gagnent une épaisseur insoupçonnée, et des nuances dignes de Tchékov s'installent dans la farce du cocu, grâce à la minutie de la description. L'excroissance de la vie ancillaire et domestique, ce menu peuple qui s'agite en pantomime muette autour des gens de qualité, restitue le fond social au même titre que la précision des costumes, la vraisemblance étudiée de la caractérisation des protagonistes, et la justesse du décor, inspiré notamment de Louis Le Nain et Jacques Callot. Tout ceci en conservant le recul indispensable à la comédie classique : le décor est implanté au centre du plateau, à l'écart des coulisses (ainsi, « tout ce qui touche le corps du comédien est *vrai*, tout ce qui touche les murs du théâtre est *donné comme théâtral* »). De cette dialectique répudiant le naturalisme aussi bien que la sophistication du théâtre bourgeois, naît un véritable « décrassage » des classiques où se perd le convenu des ridicules, des sentiments, des péripéties, et où les ornements de la comédie se dissolvent dans la peinture des caractères et de la vie sociale. N'empêche, si l'on s'enquiert du cinéma dans l'aventure, on s'aperçoit que cela voisine davantage avec l'*homme de théâtre* Luchino Visconti (pour reprendre une comparaison choisie par la plupart des critiques), et que nous tenons là, sans conteste, la mise en scène *théâtrale* la mieux équilibrée que Roger Planchon ait jamais réalisée.

La seule référence cinématographique tient à la manière dont il a tourné la contrainte du découpage en actes (après chaque entracte, on recommence la fin de la dernière scène de l'acte précédent, comme s'il s'agissait du « résumé » au début du nouvel épisode d'un serial), et le problème des apartés et monologues. En toute simplicité, il permet au partenaire d'entendre les apartés, ce qui n'offense plus la logique. Quant aux monologues, il les traite comme des enclaves dans le temps (après son monologue, le personnage se retrouve au moment même de l'action où il avait commencé sa rumination intérieure). Cette solution, qui s'accorde avec le réalisme imposé par toute représentation filmique, est placée par son inventeur sous la référence de Joyce et de Faulkner, pour des raisons évidentes. La réflexion qui a inspiré Astruc peut bien guider Planchon. De toute façon, en l'occurrence, il ne s'agissait que de charger au maximum l'acteur de théâtre de cette *présence*, cette authenticité vécue, dont il se targue volontiers pour mépriser le cinéma, et qu'en définitive il expose si peu.

⁂

L'expérience des *Trois Mousquetaires* était plus fructueuse, toujours selon notre optique particulière. *A posteriori*, il est même permis d'y reconnaître l'esquisse de ce magistral coup d'audace qui s'intitule *Edouard II*.



« George Dandin ».

Partis du roman d'Alexandre Dumas, Planchon et ses collaborateurs ont commencé de traiter leur sujet avec une liberté créatrice qui s'éloignait déjà des élémentaires licences autorisées à un animateur de théâtre. L'allure de farce a servi de masque à l'outrecuidance du propos, et la faveur du public a conféré aux promoteurs de ce putsch artistique la légitimation indispensable.

Cette fois, le temps de la narration est haché menu, syncopé, truffé de retours en arrière, de bonds en avant, de contractions synthétiques. Les gags fourmillent, de l'œuf du Cardinal au tonneau de Buckingham, dans une invention perpétuelle de jeu et de mouvement. Le cinéma est pillé de mille façons, surtout pour les trouvailles et le rythme, *bien plus que pour* l'usage de sa « syntaxe » : les réminiscences du film de Georges Sidney, auquel Gene Kelly ajouta sa verve, son charme et son style, abondent trop durant la représentation pour se borner à la coïncidence. Mais comment s'y retrouver, parmi cent et une sources différentes, où figure même l'Opéra de Pékin ! Remarquons toutefois au passage certains appels du pied, ordonnés selon une danse à la mode, qui symbolisent la cadence d'un combat : ceci préludait, sur le mode burlesque, à la stylisation étonnante de la bataille dans *Edouard II*, qui est *animée* comme du Mac Laren.

Les facilités de la caricature, les pastiches de Claudel, Brecht ou Ionesco, et des mises en scène de Vilar, Barrault et Planchon lui-même (ici, par référence aux méthodes de Frank Tashlin), grâce à la brillance du tempo, ont captivé un public qui devait refuser ensuite à *Edouard II*, bénéficiaire pourtant de ces expériences, la dixième parcelle de l'engouement qu'il manifestait pour cette fantaisie lyonnaise. L'Histoire en lambeaux sous un scalpel, marxiste de surcroît, manque décidément de cette *complicité* qui rassure dans la tragédie classique comme dans la revue de chansonnier.

Pourquoi d'ailleurs crier haro sur le public ? Avec le flair qui la caractérise, la critique dramatique a rechigné, à quelques exceptions près, devant l'inconnu, et n'a pas peu contribué, par ses réticences ou son hostilité, à l'insuccès d'un spectacle sans doute trop « cérébral » pour un entendement paresseux et conformiste. L'aspect humain, trop humain, de ce *Schweyk* tant prisé fait défaut à *Edouard II*, qui s'adresse avec insolence à l'esprit seul, et exige pour être apprécié une attention outrepassant la passivité traditionnelle des uns et des autres. Nous dirons, nous, pour afficher notre fatuité, que l'œuvre de Planchon est aussi secrète et difficile qu'un grand film. La meilleure preuve que le cinéma a vingt ans d'avance sur le théâtre, c'est qu'on refuse de recevoir et de comprendre l'une des rares tentatives conçues par un défenseur du second pour égaler les réussites du premier.

***

A l'origine de cet *Edouard II*, existe une pièce de Christopher Marlowe composée vers la fin du XVIe siècle. Après avoir joué en 1954 une adaptation écrite par Arthur Adamov, Planchon a repris sept ans plus tard ce drame pour en faire une *création* authentique, inspirée dans ses grandes lignes du thème fourni par l'écrivain anglo-saxon. Le metteur en scène n'est plus cette fois le talentueux illustrateur d'un texte étranger à sa pensée, ni le maître seulement d'une démarche, d'une intonation, d'un mouvement, dans le cadre d'un certain dispositif — par essence, une telle limitation nous avait toujours interdit, sans parti pris, de situer un metteur en scène de théâtre, même excellent, au niveau d'un cinéaste, même quelconque — il est devenu l'*auteur*, au sens intégral du terme, dans toute sa dignité. L'idée, le mot, le geste, l'expression ne font plus qu'un, sous sa conduite. Et quand je parle d'auteur complet, c'est sans oublier que les comédiens, le décorateur, le musicien, ont participé à cette élaboration de l'œuvre. Mais cela nous rapproche justement du cinéma, où le metteur en scène se comporte souvent en accoucheur, en architecte, en chef d'orchestre, plus qu'en ouvrier. L'important, dans cette gestation d'*Edouard II*, c'est la folle liberté qu'elle impliquait, stupéfiante dans le théâtre contemporain. En toute lucidité, on a osé inscrire noir sur blanc, au Théâtre de la Cité : « Nous décidons de tenter une expérience : prendre avec ce montage la liberté des cinéastes face à leur scénario. » A aucun prix, il ne faudrait confondre cette naissance plastique d'une œuvre moderne avec la simple transposition, comme Jean Vilar vient d'en apporter un exemple supplémentaire avec sa mise à jour de *La Paix* d'Aristophane.

Roger Planchon a rêvé de la liberté conquise par Picasso en face des *Ménines* de Velasquez. Cette possibilité de regarder le chef-d'œuvre d'autrui comme un thème de réflexion, un sujet à travailler, un modèle à transcender, un objet brut, et



« Henry IV ».

qui nous est familière dans le monde du cinéma (au point que les adversaires de ce dernier, insensibles à son alchimie, prétendent y discerner la preuve de son impuissance), ce plaisir de vaincre et se dépasser en partant d'une matière noble, pour obtenir, comme dans un vertige de miroirs, une création *autre*, Planchon n'a pas craint de les rechercher.

Pour quel résultat, dira-t-on ? Expédions sans tarder, une fois encore, les effets de cinéma : par exemple, tel « panoramique » ou « travelling latéral » d'un faisceau lumineux se promenant avec lenteur sur les personnages immobiles à la veille de la bataille, et tel « gros plan » sur les mains de la reine et du représentant des Communes, lors de la remise des clés de Londres... Des emprunts aussi voyants apparenteraient plutôt ces images aux procédés du cinéma muet, car le cercle de lumière émané du projecteur rappelle surtout les « caches » en honneur aux beaux temps de Griffith.

En réalité, l'intérêt d'*Edouard II* réside avant tout dans la prodigieuse diversité des moyens de narration, et dans la complexité de leur emploi. Quant au conte, il ne recèle rien que de très simple, au premier degré. En 1307, le jeune Edouard monte sur le trône d'Angleterre, et se heurte aux exigences d'une Noblesse belliciste, qui

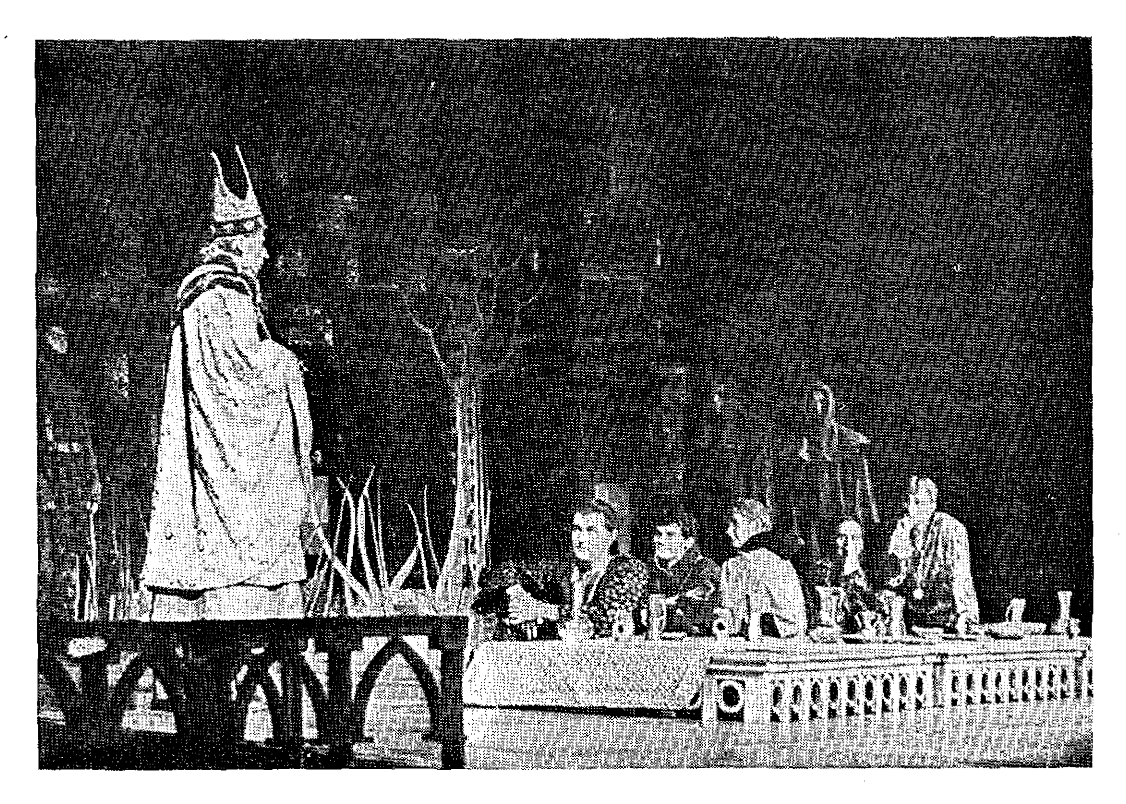
l'attaque dans sa vie privée. Homosexuel, épris des arts et obsédé par la quête du bonheur, désireux d'appartenir à un monde nouveau et de fonder une civilisation de la douceur de vivre, il favorise la classe des marchands, la bourgeoisie des « Communes », afin d'écraser les féodaux et leur « barbarie ». Mais son triomphe se retourne contre lui, il refuse de céder aux Communes ce qu'il n'avait pas accepté de donner aux barons, et il retombe dans l'engrenage de la violence. Enfin les Communes s'allient à la Noblesse pour l'abattre et le destituer, avec l'appui de la reine qu'il avait exilée. Le roi déchu périt enfin, après l'épreuve d'une longue humiliation et dans l'ignominie de complots sordides.

Pour la rigueur de la démonstration, le récit est situé à la charnière de deux sociétés, entre les soubresauts de la féodalité moribonde et les vagissements de la Renaissance. Cette entorse à la vérité historique permet à l'anecdote de dépasser la lutte de partis ou de classes : lorsque l'on sent craquer des mondes, une force cosmique agite les moindres retournements du drame. L'idée intellectuelle qui domine la tragédie, politique et morale, impose ainsi la cristallisation des conflits à un niveau ontologique. Ce « vu de Sirius » olympien explique le mélange concerté de l'extrême stylisation et du réalisme, mélange qui aboutit à ne conserver que les temps forts en effaçant les transitions, ce qui brise la magie de l'identification pour le spectateur, mais lui confère le pouvoir d'appréhender en démiurge les fragments de pensées, d'actes, et de songes, qui explosent à tout instant et parfois simultanément sous ses yeux.



Le décor nous procure un exemple parfait de cette multiplication fonctionnelle. D'une part, il s'agit d'une création plastique autonome, sorte de sculpture géante en bois doré qui, grâce aux alvéoles dont elle est creusée et grâce aux saillies en forme de ressauts crénelés dont elle est bâtie pour l'essentiel, tire de l'espace sa forme et existe par ses rapports avec le vide plus que par le modelé de sa matière, ceci en conformité avec les tendances fondamentales de la sculpture moderne. D'autre part, cette structure ne dissimule pas sa valeur utilitaire, car dans les alvéoles s'insèrent les éléments du décor mobilier en bois poli — eux-mêmes plus près de l'épure que de la figuration — lorsqu'ils ne sont pas installés sur le plateau. Surtout, l'architecture de ce puzzle-totem est destinée à évoquer tour à tour une forteresse, un palais, les ruines d'un château, ou encore un chantier en plein essor. Ici l'abstraction, loin des coquetteries du snobisme, exprime avec efficacité la variation protéiforme des thèmes, et la diversité des couleurs et des perspectives modifiant la vision.

La morale de la fable s'attache en premier lieu à cette description kaléidoscopique du cercle inexorable de la violence qui broie les êtres et les civilisations, et enfante sur la cendre et le sang d'autres sociétés, des hommes nouveaux, contraints de poursuivre la course infernale pour défendre les privilèges issus de leur victoire temporaire. Rarement fut montrée avec cette ampleur la quête d'équilibre et d'éternité qui hante l'homme, alors que la pérennité de sa vie ne repose que sur les sédiments de la destruction et les cahots de l'instabilité. Marxisme ou pas, la dialectique des êtres et des sociétés rejoint ici, pour le résultat du moins, et en raison du pessimisme du tableau, la notion de culpabilité qui détermine, par exemple, l'univers de



« Edouard II ».

Fritz Lang. La conquête du bonheur et la volonté de posséder le monde impliquent l'une et l'autre la suspension de la marche du temps, ce qui signifie l'emprise immédiate de la mort. L'homme est débordé par cette fatalité de l'événement comme par les mues de la nature, car il se sent le maître de chaque instant, de chaque élément pris en particulier, alors que le mécanisme de l'ensemble échappe à sa puissance.

De là vient cette profusion de « flashes » qui ponctuent *Edouard II,* miettes effritées de l'espace et du temps, parcelles déformées de faits jamais perçus directement dans leur totalité, et qui engendrent un malaise de l'intelligence. Cette impossibilité de saisir les actes et leurs conséquences d'une manière globale entraîne chez Edouard une incompréhension qui l'amène à subir comme un cauchemar les métamorphoses de sa destinée. L'aspect onirique de la pièce ne relève pas d'une fantaisie de poète, il introduit la preuve d'une angoisse. Lorsque le roi, emprisonné à la fin dans un cachot, rêve qu'il est environné d'éclairs, mais que la foudre s'écarte de lui, nous ne distinguons pas, d'abord, le songe de la réalité, tant les avatars du réel revêtent la tournure du songe.

C'est pourquoi le spectateur subit sans arrêt le choc en retour des imaginations du roi. Les dialogues avec soi-même, les bouffées de souvenirs qui recréent une

époque dont nous savions peu de choses — et soudain la voici surgie du néant, chargée d'une densité singulière — et les prémonitions vécues avec la vérité du présent, et les retours en arrière jaillis au milieu d'une phrase, définissent, au delà des vertiges captivants du lyrisme, une image des rapports du temps et de l'âme inspirés de cette logique non-A qui influence les modernes. Planchon a su traduire avec virtuosité ces distorsions contrariées de la conscience, de l'espace et de la durée. Au temps vécu de la narration objective, il entremêle des récitatifs, des commentaires off, des anticipations, des arrêts pour la méditation, des inserts où le sujet considère sa propre existence à la troisième personne du singulier, et même une sorte de « chœur », *in fine*, qui projette les temps futurs déjà venus, dans le présent qui s'achève à peine. A ces répliques dites et redites sur des plans différents, correspond une succession d'images où les actions se télescopent, s'imbriquent, se chevauchent, au mépris non seulement de la chronologie, mais des niveaux de réalité.

L'interpénétration des coups de loupe sur une action microscopique et des brutales distanciations macroscopiques, assimile la progression de la pièce aux effets d'un pancinor fabuleux, capable d'accommoder notre vision à travers l'espace, le temps, et une dimension inconnue, selon les caprices d'une déité mystérieuse. L'évocation, en définitive, se rapprocherait d'une succession de spirales infinies, plutôt que d'un cercle. Nous tournoyons dans les cavernes d'une conscience elle-même aux prises avec les obscurités de son ignorance, et dont les anneaux de lucidité ne se livrent que par lambeaux.

***

On devine que les titillements de la psychologie, à un tel degré d'ambition, ne comptent guère, d'autant plus que Planchon juge stérile la fixation d'un Antonioni, par exemple, sur le seul « problème du couple ». Cela ne veut point dire que ces titillements n'apparaissent pas avec acuité : au contraire si les rapports d'Edouard et de son épouse, la reine Isabelle, sont présentés d'une manière schématique, tels qu'ils étaient voulus par le roi, en revanche les intrigues amoureuses de celui-ci avec ses favoris successifs, Gaveston et Spencer, sont détaillées avec toutes les voluptés du raffinement et de la nuance dans la contradiction des sentiments. Les caractères des amants, aussi bien que ceux des chefs du parti adverse, Mortimer et Lancaster, sont dessinés avec soin et vigueur, tout en contrastes. Mais la palme revient à la personnalité complexe d'Edouard, qui nous comble par sa superbe, son égoïsme, sa lâcheté, joints à la sensibilité sublime d'un homme étranger à son drame, poète qui se regarde vivre et s'enivre d'une telle dissection schizophrène. Je n'insisterai pas sur ces vertus de la pièce, car je redoute trop l'ennui d'une paraphrase des évidences. Toutefois, je ne m'épargnerai pas la cuistrerie de dire la terreur qu'inspirent l'errance du roi déchu, promené comme un monstre par des soudards, et sa mort atroce dans une geôle infecte. La manière dont Edouard cherche à composer avec ses gardes et son bourreau, par de pauvres bassesses, et ses fuites désespérées hors de la douleur, et la fausse distance qu'il met entre sa condition et son esprit, cette sagesse proche de la folie, composent une déchirante peinture de l'avilissement et de la dignité en lutte qui écrase tous les récents films « concentrationnaires », de *Kapo* à *Ghetto* en passant par *L'Enclos*.

Cela dit, il reste que le secret des sentiments, au niveau où se place la réflexion de l'auteur, disparaît derrière le noyau central d'une approche « cubiste » du récit.

Après *Intolérance*, *Citizen Kane*, *Les Fraises sauvages* et *Hiroshima mon amour*, plutôt que *L'Année dernière à Marienbad*, nous devrons inscrire l'étape de cet *Edouard II*. Sans conteste, l'œuvre ultérieure du cinéaste Roger Planchon appartiendra par quelque trait à la postérité d'Edouard. Et afin de nous en administrer la preuve, transcrivons pour conclure une réplique dont le symbolisme s'enrichit d'une prophétie, sans négliger d'illustrer avec une clarté exemplaire notre brève étude. C'est le roi qui parle :

« Gaveston, regarde, un paysage transformé. Ceux qui viendront après nous ne sauront jamais qu'il n'y avait ici que méchantes herbes et rocaille. Mais ils auront réalisé de si grandes choses qu'ils nous jugeront sans indulgence.

« A ce monde neuf, il faut une cathédrale neuve pour l'esprit. Nous la construirons et lui donnerons l'indépendance.

« *Tu t'en souviens, c'était un matin d'avril 1312.* »

Michel MARDORE.



« Les âmes mortes ».

INTERMÈDE HONGROIS

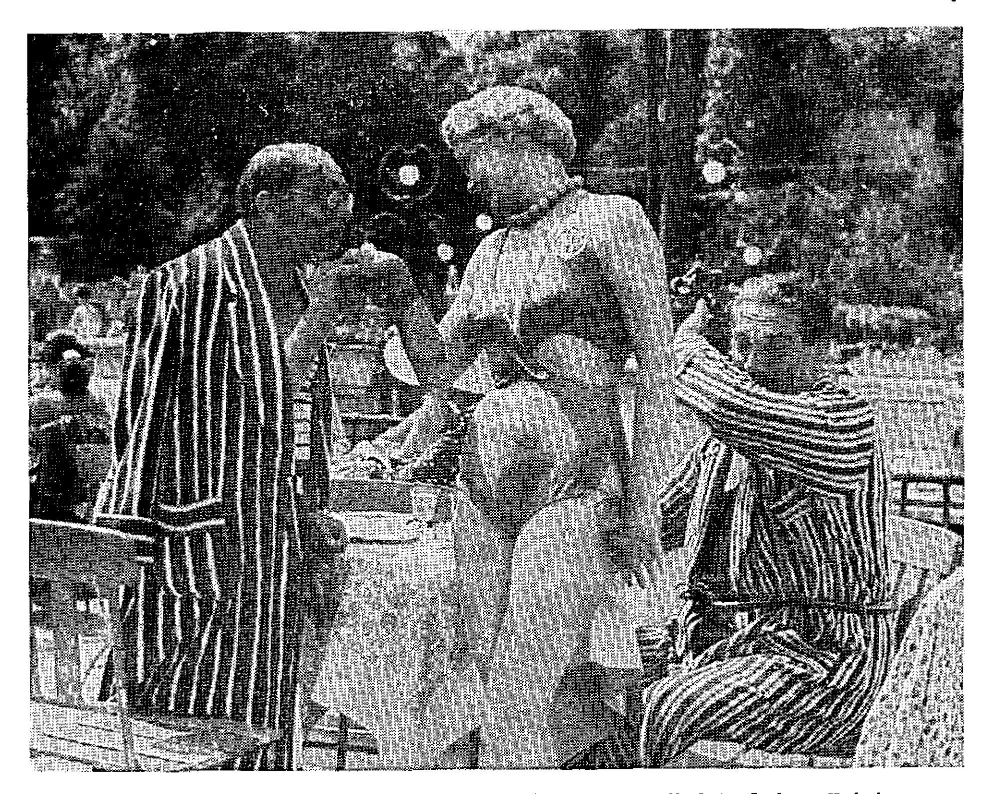
par Louis Marcorelles

Nous apportons tous au cinéma la masse de nos préjugés, sociaux, moraux, l'acquis de notre éducation, toute une tradition culturelle. Nous vivons à une époque précise, dans un pays et un régime politique bien déterminés, nous prétendons nous libérer de telle ou telle contrainte. J'ai toujours souri, les deux fois où il m'a été donné de franchir les frontières Est-Ouest, de voir porter aux nues là-bas ce qu'on frappait ici d'anathème, ou vice-versa. Quelques rares œuvres transcendent ces barrières idéologiques. Pour le reste, acceptons de vivre dans le relatif, d'être aussi loyal vis-à-vis de ces quelques films magyars que nous prétendons l'être face aux derniers produits de la série B hollywoodienne.

Rappelons-le, la Hongrie est un petit pays isolé au cœur de l'Europe par ses origines ethniques (ni slave, ni latin, ni germanique), constamment ballotté au cours de l'histoire, un jour arbitrairement intégré dans un empire dit austro-hongrois, le lendemain livré à ses seules forces, mais amputé d'une partie de sa population et de ses territoires, distribués principalement à la Roumanie et à la Tchécoslovaquie. Par ailleurs, on l'a vu tour à tour tenter une brève expérience communiste immédiatement après la guerre de 1914, connaître un despotisme fascisant sous le régime Horthy, reculer les limites du stalinisme avec Rakosi. 1956 et la suite sont encore dans toutes les mémoires. Ni anges ni démons, mais toujours prêts à s'engager farouchement pour une cause, les Hongrois sont de cette espèce de plus en plus rare à notre époque, celle des gens qui ont le courage de leurs opinions.

Le cinéma hongrois lui-même, héritier d'une vieille tradition artistique où Budapest rivalise avec Vienne, aime raconter de jolies histoires, peindre des amours tragiques, exalte le plus souvent possible l'amour de la patrie. La littérature hongroise, le théâtre hongrois puisent pareillement aux sources vives d'une culture nationale tendrement chérie, comme dans tous les petits pays d'Europe, au Nord, au Sud, à l'Est, à l'Ouest. Telle pièce, tel roman, fut parfois l'occasion d'un véritable soulèvement : il s'agissait d'exister, d'affirmer sa place au soleil. Dans tous ces petits pays, les bons écrivains, dramaturges, les meilleurs acteurs, passent indifféremment de leur spécialisation au cinéma. Pour eux, le phénomène « Nouvelle Vague » ne saurait avoir la même ampleur, si même il existe, que dans nos vieux pays occidentaux, sûrs de leur passé comme de leur avenir. D'où aussi, en Hongrie comme chez les autres petites nations, un certain provincialisme, la tendance à tout ramener à des querelles de clocher dont l'intérêt s'épuise vite hors des frontières natales.

C'est de la conjonction de ce provincialisme et du destin historique si particulier du peuple magyar que naît le caractère original du cinéma hongrois. Certains d'entre nous, qui se croient intimement concernés par ce qui se passe à Budapest aussi bien qu'à Moscou, Rome, Tokyo ou Paris, considèrent qu'octobre 1956 restera une des dates capitales de l'histoire du XXe siècle, au même titre qu'octobre 1917. Nous n'avons pas fini de vivre les conséquences de ce grave événement qui mit heureusement à bas un dogme indéfendable, celui de l'infail-



Erno Szabo et Zoltan Greguss dans *Professeur Hannibal* de Zoltan Fabri.

libilité marxiste. Les idoles renversées, les fantômes du passé exorcisés, il s'agissait de continuer de vivre dans le relatif, sans rien renier des traditions nationales et de l'enseignement communiste.

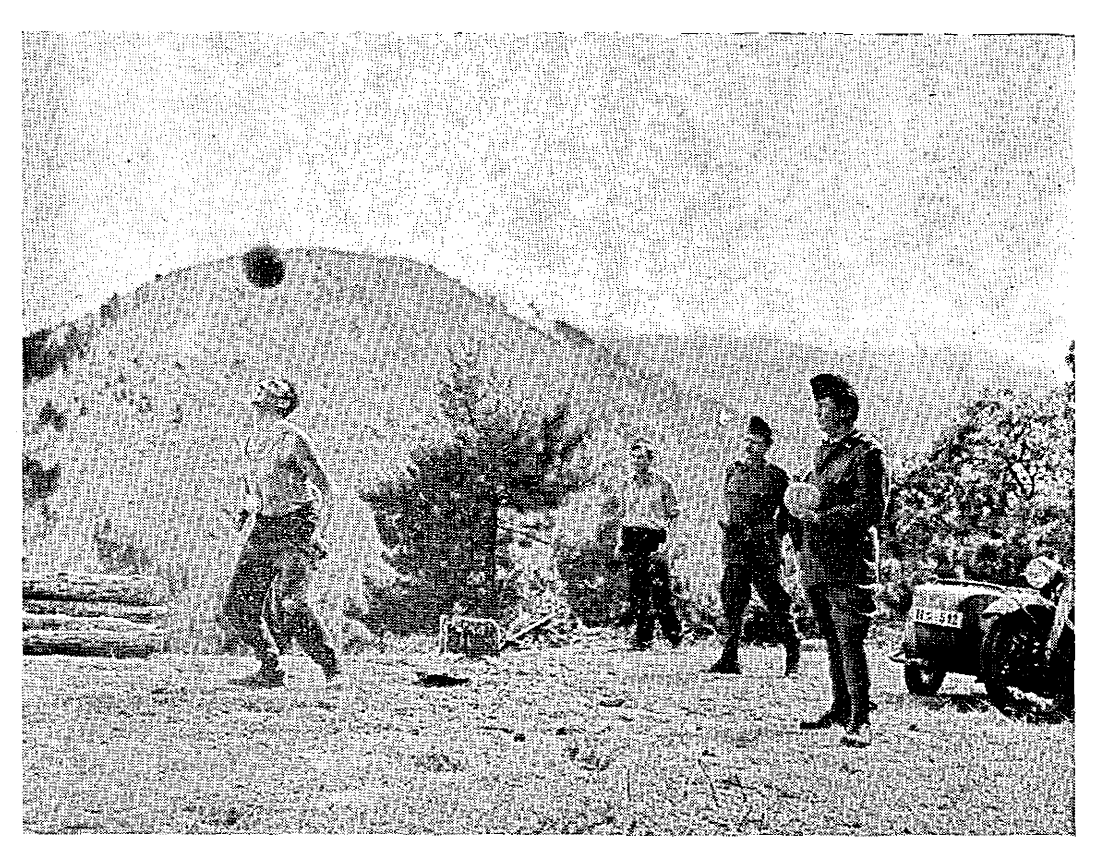
L'originalité des cinéastes hongrois par rapport à leurs confrères polonais (pour ne pas parler des Soviétiques qui, eux, au propre et au figuré, vivent littéralement dans la lune, au royaume des contes de fées et des pétitions de principe), auxquels les rattache une certaine communauté de destin, réside pour les meilleurs dans le refus de tout narcissisme, du pessimisme systématique. Les deux films de Zoltan Fabri présentés à Paris, l'un qu'il me fut donné de voir tourner au cours de l'été 1956, à la veille des graves événements que l'on sait, *Professeur Hannibal*, l'autre tout récent, *Deux mi-temps en enfer*, illustrent parfaitement mon propos. Le troisième film contemporain, je veux dire dont le sujet est situé postérieurement à 1930, *Alba Regia*, de Mihaly Szemes, témoigne aussi des dangers courus, quand la rigueur intellectuelle et morale n'est pas à la hauteur des ambitions.

PROFESSEUR HANNIBAL

Pour couper court à toute controverse quant à la date d'achèvement de *Professeur Hannibal*, je tiens à préciser qu'à la veille de mon départ de Budapest, fin août, je pus voir dans la petite salle de projection de Sgyarmat Utca (où Fabri s'était fait projeter une douzaine

de fois *Citizen Kane)*, un premier bout-à-bout du film, auquel le metteur en scène, pour autant que ma mémoire soit fidèle, n'a rien retranché ni ajouté. Le film doit être jugé comme une œuvre type de l'époque qui précéda immédiatement l'insurrection d'octobre, et en reflète le climat comme les ambiguïtés. Prévu pour sortir courant novembre, il ne fut montré qu'au début de l'année suivante. Un autre film, lui franchement anti-stalinien cinq ans avant *Ciel Pur*, tourné pareillement en août 1956 et dont je vis également le bout à bout, *l'Amère Vérité* de Zoltan Varkonyi, sur la corruption à l'intérieur du Parti, fut et demeure toujours, à ma connaissance, interdit.

Zoltan Fabri, en collaboration avec Istvan Gyenes et Peter Szasz, adapte une nouvelle de Ferenc Mora, située dans le Budapest des débuts du régime Horthy où se côtoyaient la pire misère et l'insolence des privilégiés de la fortune, où l'idéalisme des braves intellectuels n'avait d'égal que l'audace des agitateurs fascistes. Un petit professeur miteux, Nyul, publie un mémoire sur la mort d'Hannibal où il affirme que le leader carthaginois n'est pas mort dans son lit, mais a été assassiné au cours d'une révolution. La presse et les politiciens font un sort au petit professeur, surnommé Professeur Hannibal, le rendent célèbre du jour au lendemain, jusqu'au moment où le gouvernement Horthy prend ombrage du contenu de ce mémoire, qui accorde trop d'importance aux réactions populaires. Rapidement, Nyul est mis au pilori par la presse gouvernementale, un meeting monstre est organisé dans les arènes de Buda où, se reniant lui-même, le Professeur Hannibal fera une pitoyable confession, se



Imre Sinkovits (à gauche) dans *Deux mi-temps en enfer* de Zoltan Fabri.

rétractera, et tombera du haut des arènes, victime de la populace pourtant prête à acclamer celui qu'un instant plus tôt elle honnissait.

Nyul doit évidemment quelque chose à l'Umberto D de Vittorio de Sica. Mais Fabri ne mise pas sur le côté « chien écrasé » du personnage : loin de le rendre systématiquement sympathique, il en montre l'aspect miteux, presque mesquin. Perdu entre ses livres, ses théories fumeuses, M. Nyul accueille néanmoins avec joie la libération matérielle que lui promet la célébrité. Quand il se voit contré par les autorités supérieures, il cherche désespérément à comprendre, avec une intelligence étriquée, incapable de dépasser son horizon borné. M. Nyul est l'anti-romantique, l'homme sensuel moyen prisonnier de ses routines et de la morale petite-bourgeoise. Ni héros ni lâche, il est avant tout faible, velléitaire, bon, certes, généreux, mais un peu trop de la bonté et de la générosité du Professeur Unrath de *L'Ange bleu*, qui consistent à enseigner de nobles principes, puis à donner des morceaux de sucre au canari.

La fin ignoble de Nyul, bafoué devant la foule comme aux yeux de ses propres élèves, illustre cette fable plus subtile qu'il n'y paraît de prime abord, œuvre d'un homme honnête, sincère, communiste convaincu jusqu'en octobre 1956 (j'ignore ses opinions aujourd'hui), qui cherche à comprendre, à analyser, qui, dénonçant le maniement des foules style fasciste, n'en stigmatise pas moins des abus similaires sous le régime Rakosi dont se réveille à peine la Hongrie communiste. Au meilleur sens du terme Zoltan Fabri est naïf, amoureux de son métier, trop même, au point parfois de copier le style du cinéma muet lors de telle séquence de montage un peu arbitraire, dans une boîte de nuit. Il y a peut-être un vieux et un jeune cinéma, il y a d'abord des truqueurs et des gens sincères. Je crois avoir bien expliqué dans quelle catégorie se rangeait Fabri.

DEUX MI-TEMPS EN ENFER

Deux mi-temps en enfer complète en un sens et éclaire *Professeur Hannibal*. Il ne fallait qu'une audace relative, au moment du dégel généralisé d'août 1956, pour critiquer par la bande les excès du régime, Fabri le faisait d'ailleurs avec pudeur. Il faut du courage, et beaucoup de talent, pour traiter sans trahir un sujet comme celui de son nouveau film. Nous sommes dans un camp de prisonniers hongrois en 1944, quelque part en Transylvanie. Parmi les prisonniers, on compte des communistes, des juifs, même des aristocrates qui avaient soutenu Horthy, mais avaient le tort d'appartenir à la race maudite. Certains d'entre eux ont été arrêtés sans aucune raison, notamment une ancienne vedette de football, Dio. Sur ordre supérieur, les geôliers hongrois sélectionnent une équipe de football qui doit se battre contre un onze de soldats allemands, à l'occasion de l'anniversaire d'Hitler. Des dissensions surgissent entre prisonniers, ceux qui ont été sélectionnés provoquent la jalousie des laissés pour compte, les onze élus eux-mêmes ne s'entendent pas, les uns veulent fuir, comme le leader communiste, d'autres cherchent avant tout à éviter les ennuis, Dio ne vit que pour son football.

Ils s'évadent, sont repris, et jouent ce match de la dernière chance avec parfois des joueurs de fortune, comme Steiner, l'intellectuel juif, aussi peu footballeur que possible, mais qui, porté par son élan, réussit des passes acrobatiques, fait de ses maladresses des réussites. Menés par trois buts à zéro, les Hongrois remontent leur handicap, égalisent, prennent l'avantage, sous les hurlements enthousiastes de leurs camarades, réunis autour de la touche. Le colonel nazi qui suit le match veut faire cesser le scandale. Les mitrailleuses se déchaînent, les hommes sont fauchés, un dernier mouvement de caméra découvre les onze cadavres au milieu du terrain, entre les buts déserts. La fable devient tellement translucide que j'ose à peine en relever le sens pour mes compatriotes (quelques minutes auparavant, les avions russes ont survolé le terrain, tandis que l'armée nazie suit le match des tribunes).

Deux mi-temps en enfer touchera, je crois, autant les Hongrois restés dans leurs pays que ceux qui l'ont fui après 1956. Illustration naïve du destin d'un peuple toujours déchiré

entre les Grands, il ne se sauve que par une bouleversante sincérité, jointe à une grande habileté dans la construction de l'histoire et la direction des acteurs. On retiendra, outre la performance du comédien qui joue Steiner, celle d'Imre Sinkovits dans celle du footballeur professionnel. Sinkovits est peut-être encore dans certaines mémoires : nous le vîmes en photo, à la veille d'octobre 1956, déclamant avec fougue des poèmes devant la statue de Petöfi. Tibor Molnar, dans le rôle du leader communiste qui veut fuir vers les lignes russes, avait en 1956 quitté son pays, vivait une existence misérable en Allemagne, joua dans le film anglais de *Free Cinema* du jeune Robert Vas, mais regagna, il y a deux ans, son pays. « Un artiste ne peut pas vivre loin de sa terre natale », comme me l'affirmait un des nombreux metteurs en scène hongrois que j'ai eu le plaisir de rencontrer à Paris depuis 1956. J'aimerais trouver en France des cinéastes de gauche de la qualité de Fabri, aussi foncièrement *honnêtes*, qui ne nous accablent pas de leurs jérémiades et de leurs aigreurs. Hélas, le genre n'existe pas encore !

ALBA REGIA

Alba Regia de Mihaly Szemes, qui vise un peu le même but que *Deux mi-temps en enfer*, est loin d'avoir son intégrité. L'intrigue dépasse en invraisemblance celle du dernier film de série Z hollywoodienne. On ne critiquerait pas tant de rocambolesque, si les auteurs n'avaient des prétentions insoutenables quant à la signification et au symbolisme de leur histoire. Tatiana Samoïlova, bien empâtée, a quitté ses cigognes et Léon Zitrone pour prendre du service dans l'Armée Rouge en tant qu'espionne. Elle parle hongrois comme Zsa Zsa Gabor, va droit au cœur du chirurgien humaniste qui l'accueille, alors que les Allemands réoccupent la petite ville où il habite, Alba Regia. Tatiana disparaît. Mais pour le jeune médecin aujourd'hui installé à Budapest, elle s'identifie à jamais à Alba Regia, « aube royale », la petite ville qui vit naître (ô Marguerite Duras !) son amour de quat'sous.

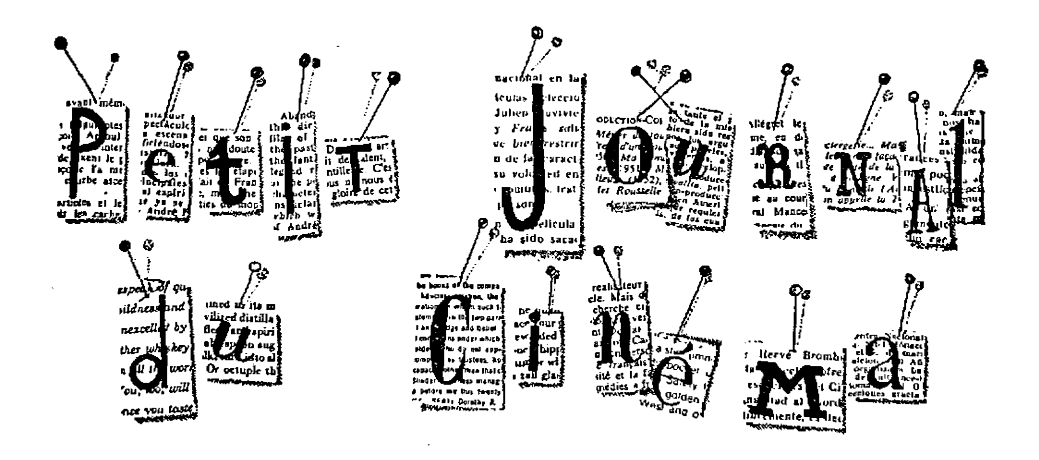
Une séquence onirique du plus pur style expressionniste prétendra illustrer cet amour à la Peter Ibbetson qui transcende les frontières et les régions. Jugé au niveau de la psychanalyse, *Alba Regia*, avec le strip-tease de Tatiana devant Miklos Gabor, peut apparaître comme une étonnante fable sur les rapports haine-amour du peuple hongrois et de ses libérateurs-occupants soviétiques. Mihaly Szemes fait constamment bouger sa caméra, essaie de présenter intelligemment des Allemands, dit noir sur blanc, à un moment donné, ce que Fabri avait mis tout un film à illustrer (« la Hongrie a toujours été envahie au cours de son histoire »). Mais des décors qui puent le studio, deux ou trois gros morceaux de bravoure, le lyrisme ampoulé du dialogue, l'invraisemblance de tout ce qui concerne le caractère de Tatiana, réduisent à néant ses efforts pour élever au-dessus du feuilleton une histoire biscornue.

Louis MARCORELLES.

PROFESSEUR HANNIBAL. — *Réalisation* : Zoltan Fabri. *Scénario* : Zoltan Fabri, Istvan Gyenes et Péter Szasz, d'après un récit de Ferenc Mora « La Résurrection d'Hannibal ». *Images* : Ferenc Szecsenyi. *Musique* : Zdenko Tamassy. *Décors* : Ivan Ambrozy. *Interprétation* : Erno Szabo (Professeur Hannibal), Zoltan Greguss (le député Muray), Emmi Buttykay (Mici), Ferenc Bessenyei (Hannibal), Zoltan Maklary, Hilda Gobbi, Noémi Apor, Laszlo Mensaros. *Production* : Hungarofilm. *Distribution* : Télécinex.

DEUX MI-TEMPS EN ENFER. — *Réalisation* : Zoltan Fabri. *Scénario* : Péter Bacso. *Images* : Ferenc Szecsenyi. *Musique* : Ferenc Farkas. *Interprétation* : Imre Sinkovits, Dezsoe Garas, Tibor Molnar, Laszlo Markus, Janos Koltai, Gyula Benkoe. *Production* : Hungarofilm.

ALBA REGIA. — *Réalisation* : Mihaly Szemes. *Scénario* : Gyoergy Palasthy. *Images* : Barnabas Hegyi. *Musique* : Sandor Szokolay. *Décors* : Jozsef Romvari. *Interprétation* : Miklos Gabor (Docteur Hajnal), Tatiana Samoïlova (Alba), Hédi Varadi (Schwester), Imre Raday (Konrad). *Production* : Hungarofilm.



GERD DE UN A QUATRE

Le ciné-club Nickel-Odéon vient d'organiser une rétrospective Gerd Oswald, avec projection des cinq films, inédits en France, tournés pour United Artists. Qu'il en soit ici remercié, car il m'a permis de voir deux films excellents, les autres étant moins intéressants, me dit-on.

Dans le film policier *A Kiss Before Dying*, Oswald nº 1 (1955), un arriviste retors suicide sa riche maîtresse enceinte et sur le point de se faire déshériter ; il se fiance à la sœur de la victime, pour obtenir sa fortune et son silence. Oswald a trouvé une remarquable équivalence du roman, qui, grâce à l'ellipse du langage, montrait les gestes du meurtrier sans dire qui il était : ici, nous savons qui il est, mais nous ne le voyons qu'agir. On ne nous dit jamais ses mobiles ni ses pensées, comme du reste les raisons des enchaînements et des rebondissements dramatiques. Finalement, le behaviourisme a bon dos, et masque un procédé dramatique très contestable. Il nous faut tout deviner — et c'est là un suspense d'un mode original — d'après le jeu de l'acteur et de rares plans d'insert explicatifs, mais qui ne deviennent compréhensibles qu'un kilomètre après... Il y a beaucoup de ficelles, mais elles apportent des effets dramatiques aussi fascinants que ceux de *El*, qu'accroît une couleur presque aussi inquiétante que celle d'Hitchcock, alliée à un sens du rythme égal à celui de Lang.

De l'opus 4, la série Z *Fury at Showdown* (1956), on peut dire que le sujet en est sans intérêt, qu'il n'est pas mis en scène, que les personnages et les acteurs en sont très conventionnels, etc., mais on doit avouer que le film est admirable. Si, prises séparées, les parties ne valent pas grand-chose, le tout, grâce à la rigueur germanique du rythme et de la composition, approche du chef-d'œuvre et magnifie ses composantes. Un honnête garçon, considéré comme un tueur, doit réagir par la non-violence contre les habitants d'une ville, qui le provoquent sans cesse afin qu'il dégaine et qu'on l'inculpe. Ce sujet, comme le style, prend le contrepied du western traditionnel. Mais l'ascèse et la précision du constructeur qu'est Oswald aboutissent, dès qu'apparaît la structure dramatique (pourquoi l'exposition est souvent plate chez Oswald), à une pureté formelle qui engendre une pureté morale proche de celle de Griffith. Par sa modestie et son sens de l'efficace, Oswald, après avoir échoué dans son *Kiss* trop froid, réussit à rendre humaine cette belle horlogerie. Resnais lui-même aurait raison d'être jaloux de la bande sonore et surtout de la musique de *Fury*.

Puisque son lot de films est moindre aujourd'hui, l'U.A. se doit de sortir cette année à Paris ces deux Oswald, qui sont assurés d'une bonne carrière commerciale. — L. M.

PRIX

Décembre est le mois des prix littéraires, janvier celui des récompenses cinématographiques. C'est naturel. Janvier se situe trois mois après Venise, trois mois avant Cannes. Sevrés des lauriers qui inondent le cinéma pendant la saison d'été, les distributeurs apprécient cette ondée bienfaisante qui fertilise les champs élyséens.

Quatre prix, donc, ont été distribués. Passons vite sous silence le Grand Prix du Cinéma Français (sic), décerné au poussif *Taxi pour Tobrouk*, et venons-en au plus célèbre, le Delluc. Il a couronné François Reichenbach et son *Cœur gros comme ça*. Le jury l'a, en effet, préféré à *Cléo de cinq à sept* d'Agnès Varda, à *Jules et Jim* de Truffaut, à *Léviathan* de Keigel, et à... *La Belle Américaine* de Robert Dhéry. Ce jury, qui s'était déconsi-

déré les deux dernières années avec *On n'enterre pas le dimanche* de Drach et *Une aussi longue absence* de Colpi, a essayé, cette année-ci, de se ressaisir. De nouvelles recrues, Aubriant, Mauriac, Baroncelli, lui ont redonné un sérieux qui commençait gravement à lui faire défaut. Il serait dommage, en effet, que ce prix, qui a couronné Renoir, Bresson, Becker, Astruc, etc., perde sa valeur.

Le Jean Vigo, sous-Delluc, qui n'a jamais été capable de rattraper les erreurs de son aîné, procède de la même façon. Il ne récompense que des films français inédits. Cette année, il est allé à Yves Robert pour *La Guerre des boutons*. N'ayant point vu ce film, nous n'en pensons, évidemment, rien. Mais tout de même...

Reste le prix de la Nouvelle Critique, qu'on décernait pour la troisième fois. A la différence des autres jurys, la Nouvelle Critique ne se penche que sur le passé, c'est-à-dire les films sortis pendant l'année écoulée, évitant ainsi toutes les pressions. Après Bresson (*Pickpocket*) et Truffaut (*Tirez sur le pianiste*), le jury a couronné Demy pour *Lola* ; le meilleur film étranger étant, à son avis, *Les Criminels* de Losey qui succède ainsi à Fritz Lang (*Moonfleet*) et Mizoguchi (*L'Intendant Sansho*).

Mais ce qui faisait l'originalité du prix, le choix des deux films, français et étranger, les plus surfaits, disparaîtra certainement dans les années à venir. Cette année, en effet, une violente discussion a opposé les membres du jury au sujet du *Temps du Ghetto* de Rossif, qui a récolté six voix contre cinq à *Une aussi longue absence*. S'il est exact que Rossif a introduit dans son film des considérations esthétiques d'un goût douteux, étant donné la gravité du sujet qu'il traitait et les documents qu'il utilisait, il n'en est pas moins vrai que l'époque actuelle ne prêtait pas à cette controverse qui pouvait créer une confusion sur les sentiments réels qu'éprouvent les membres du jury à l'égard du problème raciste et fasciste. — J. Dt.

PALMARES

Cette année-ci, contrairement aux années précédentes, les différences entre le palmarès des lecteurs et celui dit des « Cahiers » sont nettement accusées, même tenu compte de l'impossibilité où se sont trouvés les spectateurs de province de voir des films tels que *Le Héros sacrilège*, *Au prix de sa vie*, *Paris nous appartient*, *La Pyramide humaine*, etc. Afin de mieux faire apparaître ces divergences, nous donnons ci-dessous les trente-cinq premiers titres de l'une et l'autre liste.

LISTE CAHIERS

1. *Lola.*
2. *Une femme est une femme.*
3. *Paris nous appartient.*
4. *Rocco et ses frères.*
5. *Le Héros sacrilège.*
6. *Au prix de sa vie.*
7. *La Nuit.*
8. *L'Année dernière à Marienbad.*
9. *Elmer Gantry.*
10. *Les Deux Cavaliers.*
11. Le Testament du Docteur Cordelier.
12. Exodus.
13. Les Criminels.
14. La Pyramide humaine.
15. Shadows.
16. Le Diabolique Docteur Mabuse.
17. La Jeune Fille.
18. Samedi soir, dimanche matin.
19. Une aussi longue absence.
20. La Dame au petit chien.
21. L'Ile nue.
22. Les Godelureaux.
23. Le Dingue du palace.
24. Léon Morin, prêtre.
25. L'Enquête de l'inspecteur Morgan.
26. Le Port de la drogue.
27. Description d'un combat.
28. Mère Jeanne des Anges.
29. Le Masque du Démon.
30. Les Evadés de la nuit.
31. Où est la liberté ?
32. Les Bas-fonds new-yorkais.
33. Jugement à Nuremberg.
34. L'Enclos.
35. Chronique d'un été.

LISTE LECTEURS

1. *Lola.*
2. *Exodus.*
3. *Le Diabolique Docteur Mabuse.*
4. *L'Année dernière à Marienbad.*
5. *Rocco et ses frères.*
6. *La Nuit.*
7. *L'Enquête de l'inspecteur Morgan.*
8. *Celui par qui le scandale arrive.*
9. *Les Criminels.*
10. *Elmer Gantry.*
11. Le Héros sacrilège.
12. Une femme est une femme.
13. Léon Morin, prêtre.
14. Le Testament du Docteur Cordelier.
15. Le Port de la drogue.
16. Esther et le roi.
17. Paris nous appartient.
18. Kismet.
19. Le Masque du Démon.
20. Spartacus.
21. Les Deux Cavaliers.
22. La Pyramide humaine.
23. Ces folles filles d'Eve.
24. Au prix de sa vie.
25. La Jeune Fille.
26. La Machine à explorer le temps.
27. L'Ile nue.
28. Les Evadés de la nuit.
29. Les Bas-fonds new-yorkais.
30. La Proie pour l'ombre.
31. Shadows.
32. Les Godelureaux.
33. Le Cid.
34. Description d'un combat.
35. Samedi soir, dimanche matin.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- * à voir à la rigueur
- ** à voir
- *** à voir absolument
- **** chef-d'œuvre

Titre des films ↓ Les Dix →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean-Louis Bory	Jean Douchet	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Jules et Jim (F. Truffaut)	* *	* * * *	* * * *	* *	* *	* * * *	* * *	* * * *	* * *	* * *
Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse (V. Minnelli)	* * *		* * *	* * * *	* * *	*		●	* *	*
L'Arnaqueur (R. Rossen)	*	* *	* *	*	* * *	* * *	* *	* * *		* *
Une fille a parlé (A. Wajda)	*	* *	*	*	*	* * *		* *	* *	* *
Milliardaire pour un jour (F. Capra)	●	*		* *		* *		* *	* *	*
Diamants sur canapé (B. Edwards)	●	* * *	●	* *	*	* * *	*	* *	* *	●
Messaline (V. Cottafavi)	* *	●	* *	*	* *			*		
The Connection (Si. Clarke)	●	* *	●	●	●	*	*	* *		* *
Un cheval pour deux (J.-M. Thibault)		*		●	●			●		*
Vu du pont (S. Lumet)	●	●	●	●		* *	●	●		*
L'Ile mystérieuse (C. Endfield)	●	*			●		●	*		●
Horace 62 (A. Versini)	*	●		●				●		
L'imprévu (A. Lattuada)	●	*	●	●	●	●		●		
Les Parisiennes (Allégret - Barma- Boisrond - Poitrenaud)		●	●	●	●		●	●		●
Les Démons de minuit (M. Allégret)	●	●		●	●		●	●		
Twist Around the Clok (O. Rudolph)		●			●					●

LES FILMS



Marie Laforêt dans *Léviathan* de Léonard Keigel.

Sur une autre planète

LEVIATHAN, film français de LÉONARD KEIGEL. *Scénario :* Léonard Keigel et René Gérard (d'après le roman de Julien Green). *Dialogues :* Julien Green. *Images :* Nicolas Hayer. *Décors :* Mayo. *Musique :* Arnold Schoenberg. *Interprétation :* Louis Jourdan, Lilli Palmer, Marie Laforêt, Madeleine Robinson, Georges Wilson, Nathalie Nerval. *Production :* Films du Valois, 1961. *Distribution :* U.F.A.-Comacico.

Un jeune précepteur, Guéret, a échoué avec sa femme dans une petite ville de province. Il devient amoureux fou d'une ouvrière employée dans une blanchisserie et prénommée Angèle. Cette Angèle a, en dehors de ses heures de travail, une vie secrète, mais tout laisse supposer qu'elle sert aux distractions dominicales des bourgeois du coin. Guéret le sait et il en souffre

atrocement. Il ne croit qu'à moitié à la sincérité d'Angèle, de sorte que ce qui doit arriver arrive. Il blesse grièvement Angèle, tue, plus par peur que par propos délibéré, un malheureux vieillard. Voici un amour réciproque irrémédiablement compromis d'autant plus que Guéret, traqué par la police, est obligé de se cacher. Peut-être aurait-il encore une chance de s'en sortir, s'il ne bénéficiait pas de la sollicitude de Mme Grosgeorge qui lui a confié l'éducation de son petit garçon. Mme Grosgeorge est malheureuse en ménage. Elle s'est attachée en désespoir de cause à ce Guéret qu'elle aime confusément. Ulcérée de le savoir profondément amoureux de cette Angèle qu'elle méprise, elle le livre à la police.

Tel est le sujet de *Léviathan,* livre de l'écrivain catholique Julien Green, adapté et mis en scène par Léonard Keigel. Dans le roman de Green règne une atmosphère pesante (étouffante même, à certains moments, toutes les fois qu'il s'agit de la pension de famille dirigée par Mme Londe, cette mère maquerelle qui prostitue la jeune Angèle, dont elle a la charge, à son honorable clientèle). Nous sommes dans une nuit perpétuelle qu'aucune lueur d'espoir ne vient éclairer. Une écrasante fatalité pèse sur chacun de nos héros et cette fatalité n'est ni le fait de la société, ni celui d'une tare psychologique ou physiologique qui pèserait sur Angèle, Guéret, ou même ces sorcières que sont Mme Londe ou Mme Grosgeorge. Le monde de Green est le monde du péché originel, donc du mal. Ce monde est à tout jamais privé de la grâce. Il est implacablement voué à la souffrance et à la mort, car le Dieu de colère ne l'a pas, en dépit du sacrifice de son fils unique, encore absous. Le style de Green est à l'image de ce monde : haletant, oppressé, plein d'horreur pour le microcosme purulent qu'il a à décrire. Le livre refermé, on éprouve un indicible sentiment d'accablement et de désespérance.

Essayer de traduire par l'image un tel livre peut paraître démodé voire inutile. Je n'en crois rien, si l'on veut bien admettre qu'il suffit de sortir de Paris et d'aller, disons à Soissons, Tours ou Poitiers pour que cette scène de la vie provinciale décrite par Green redevienne présente. La province française n'est pas giralducienne. On ne voit pas s'y promener d'aimables contrôleurs des poids et mesures, ou de délicieux employés du cadastre qui égrènent des mots ailés à de gentes dames d'un autre siècle. On y rencontrerait plutôt des monstres du type Grosgeorge qui excommunient leur prochain uniquement sur un soupçon. C'est un univers pénible, et Green n'a sûrement pas fardé la vérité. Bien qu'écrit il y a trente ans, son monde est encore bien actuel. La province française est encore à découvrir, et le *Léviathan* de Keigel en dévoile un aspect essentiel. Keigel est d'une fidélité absolue à l'esprit et à la coloration de ce remarquable roman.

Mais, me dira-t-on, si Keigel est si fidèle à l'esprit et à la lettre du *Léviathan* de Green, où réside l'utilité de son film ? Même s'il a magistralement photographié le roman de Green, Keigel (et justement en raison même de sa fidélité) se verra refuser le beau nom d'auteur qui consacre un jeune talent. A quoi je réponds : oui, Keigel a scrupuleusement respecté les intentions du *Léviathan,* mais il a fait œuvre éminemment personnelle dans la mesure où il est un *metteur en scène.* Je veux dire : sa transposition visuelle peut supporter la comparaison avec la transposition littéraire de Julien Green. Elle est neuve, originale et doit être jugée en tant que telle, abstraction faite du livre. Je ne parlerai donc plus que du *Léviathan* de Keigel. Quelles sont les qualités qui le recommandent à notre attention ?

D'abord un découpage axé autour du plan long, réglé par des mouvements d'appareil à la grue. Je citerai, par exemple, le plan-séquence où Mme Grosgeorge révèle à Guéret la pseudo-machination d'Angèle et le plan de la pension de famille. La complexité des mouvements d'appareil n'est pas ici une fioriture, un artifice de style, elle est dictée par le caractère secret et caché de ce monde qu'il s'agit d'explorer avec soin. Nous sommes, ne l'oublions pas, sur une autre planète où tout se déroule d'une manière feutrée, furtive et cauteleuse. Keigel, par l'emploi judicieux du travelling et du panoramique, s'applique à capter ces êtres fuyants, secrets et dissimulés. Sa caméra dévoile par moment un univers absolument onirique.

Cette impression est encore renforcée par une savante utilisation des objectifs. La première apparition d'Angèle, faite au 135, vue par les yeux de Guéret, les plans de demi-ensemble de la

blanchisserie, faits au 50 ou au 75, le dernier plan, au 18, du viol d'Angèle au bord de l'eau, qui exprime par un changement de perspective le point de vue du metteur en scène, tout comme la séquence du dépôt de charbon réalisée au 32, cette extrême variété dans le choix des objectifs confère à *Léviathan* une richesse visuelle dont le cinéma français nous avait donné peu d'exemples. Le *Léviathan* de Keigel n'est donc pas un pléonasme. Il ne fait pas double emploi avec le livre, et j'admire le discernement avec lequel Keigel a su, non seulement exprimer le caractère en quelque sorte schizophrénique de l'univers greenien, mais nous proposer un point de vue personnel.

Léviathan est en effet très beau. Il l'est par la science des éclairages (jamais Marie Laforêt n'avait été photographiée aussi secrètement, elle est l'angélisme même), par le choix des décors qui prolongent et expliquent les personnages (la salle à manger des Grosgeorge ou la caisse de Mme Londe qui a la compacité d'un Cézanne), par la rigueur du montage enfin.

Keigel, en effet, a indiscutablement le sens de la durée des scènes. De ce point de vue, la séquence où M. Grosgeorge (admirablement interprété par le grand Wilson) fait ses confidences à Guéret est un modèle du genre. Il y a juste ce qu'il faut. La contemplation d'un portrait suffit à M. Grosgeorge pour livrer un secret que Keigel nous avait révélé rien que de la manière dont son appareil cache Wilson. Même chose pour la scène où sa femme (Lilli Palmer) fait l'aveu dissimulé de l'intérêt qu'elle porte au précepteur de son fils. Grâce à la précision du montage, *Léviathan* possède une pulsation, un rythme organique qui concourt à renforcer le climat cotonneux et poisseux que nous subissons. Keigel a indiscutablement un sens incantatoire dont sont absolument privés Rouch, Chabrol et quelques autres seigneurs de moindre importance.

C'est que l'incantation est fille de la rigueur et de la science. L'effet ne résulte que d'une extrême précision. L'envoûtement est ennemi de l'à-peu-près, cet à-peu-près dont se contentent tant de nos « auteurs ». Et cette constatation m'oblige à faire le procès d'une tendance du cinéma français qui érige la maladresse en vertu, sous le prétexte que cette maladresse prépare un style nouveau.

On décrétera alors qu'un film précis est académique, théâtral et, par voie de conséquence, on glorifiera des œuvrettes telles que *Saint-Tropez Blues* ou *Chronique d'un été*. Je ne nie pas que ces films fassent preuve d'une immense bonne volonté, mais c'est bien la seule qualité qu'ils peuvent revendiquer.

Je sais bien qu'on peut tout démontrer, tout défendre et tout justifier. Mais on ne me fera jamais croire qu'un film où règne le laisser-aller, un irréprochable manque de goût, un sens inné de la laideur et une écrasante banalité dans les propos puisse être, si peu que ce soit, représentatif de l'art nouveau.

On ne me fera jamais croire qu'un film où les protagonistes échangent des propos abscons et se perdent dans une intrigue dont le sens m'échappe absolument, après trois visions successives, puisse être le porte-drapeau du cinéma moderne.

Je ne marche pas. Je dis non à de telles tentatives, même si l'on essaie de me démontrer de manière ingénieuse qu'il faut recréer la fiction par le style du cinéma d'actualités, et je préfère porter mes suffrages à un cinéma qui ne se prétend pas révolutionnaire, mais qui, en fait, ouvre des voies nouvelles. Keigel peut sans doute être taxé d'académisme et de formalisme, mais, en ce cas, vive le formalisme et l'académisme qui sont capables d'engendrer des œuvres précises !

Léviathan est, au plein sens du terme, un film, non pas académique, mais néo-classique, dans la mesure où il retient et exploite judicieusement les ressources du cinéma moderne (c'est le cinéma américain que je veux dire) pour rendre compte d'un univers parfaitement étranger à celui des Américains. Non que les Américains ignorent le puritanisme et le masochisme, mais ils ignorent forcément le contexte social dans lequel baignent le puritanisme et le masochisme de la province française.

Keigel n'est pas un simple continuateur attardé de Welles. C'est un novateur qui connaît sa syntaxe et qui invente (invente signifie ici découvrir) un monde inaccoutumé à nos yeux embués par les vapeurs de l'Epi-Club ou de l'Eléphant Blanc.

Et qu'on ne me dise pas (c'est un argument que je rejette absolument) que

Léviathan est un film cher (160 millions) et que, parce que c'est un film cher, Keigel peut se payer le luxe de soigner sa mise en scène, alors que l'exiguïté des moyens mis à la disposition de ses confrères le leur interdit.

Je réponds : chacun a le cinéma qu'il mérite. Rouch, par exemple, serait absolument incapable de faire un film à gros moyens. Le bon marché fait partie de sa vision du monde. Il a un point de vue mesquin et miteux (*id est :* petit bourgeois) sur les choses ,et il est normal qu'il s'exprime de manière miteuse et mesquine sur les gens et les choses. Fritz Lang est mal à l'aise quand on le prive de moyens et *Les Mille yeux du docteur Mabuse* s'en ressent. Keigel, et c'est tout à son honneur, ne pourrait pas faire un film bon marché. Nicholas Ray non plus, Welles non plus, Cukor et Minnelli non plus.

J'ai parlé, il y a un instant, de néo-classicisme à propos de Keigel, et c'est le néo-classicisme que j'opposerai irréductiblement à la Nouvelle Vague. Par néo-classicisme, j'entends une vision esthétique du monde dont, jusqu'à preuve du contraire, Keigel et Astruc sont les seuls représentants. Ils ont, autrement que Godard ou Truffaut, le sens de la modernité, mais, à la différence de ces remarquables auteurs, ce sont des artistes. Ils ne considèrent pas du tout que le refus du beau soit l'alpha et l'oméga de la nouvelle esthétique. Ils n'affirment pas *urbi et orbi* qu'une photo crasseuse, une direction d'acteurs approximative, soient le dernier cri du cinéma. Ils ne considèrent pas que « *leurs maladresses soient des innovations* », pour reprendre une pertinente observation d'Alfred Hitchcock. Keigel ne prétend pas innover et, en ce sens, son film est d'une probité exemplaire. C'est un film sérieux, et je suis d'autant plus à l'aise pour en faire l'éloge que je suis aussi éloigné que possible de l'univers de Green. La faute, le péché, autant de mots qui, pour moi, n'ont aucun sens. Ils relèvent d'une conception chrétienne du monde qui appartient à un âge révolu. Disserter à l'infini des rapports de la créature à un quelconque créateur n'est pas mon fait, et j'aurais moins encore le désir, si j'étais cinéaste, de les illustrer. C'est dire combien je suis à l'aise pour louer le *Léviathan* de Keigel.

Jean DOMARCHI.

Les tourbillons élémentaires

JULES ET JIM, film français en Franscope de FRANÇOIS TRUFFAUT. *Scénario :* François Truffaut et Jean Gruault, d'après le roman d'Henri-Pierre Roché. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Georges Delerue. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Oscar Werner, Henri Serre, Anna Urbino, Bassiak, Anny Nelsen, Marie Dubois, Sabine Haudepin et la voix de Michel Subor. *Production :* Les Films du Carrosse - Sédif, 1961. *Distribution :* Cinédis.

Jules et *Jim* est l'histoire d'un amour et l'amour d'une histoire, est aussi histoire et amour d'une époque et du cinéma, et, comme les précédents films de Truffaut, constitue une réflexion sur les engrenages de la vie.

Le style de Truffaut, le style de vie de ses personnages, sont faits d'une suite d'élans, de reculs, de courses coupées d'arrêts, de sauts dans la vie ou dans le vide qui sont chutes ou envols, ou les deux, et qui tissent la trame d'un itinéraire heurté, mais profondément cohérent. Les ruptures sont liaisons, les liaisons, ruptures, et, amortis, mortifiés les temps forts, renforcés les temps faibles, le film se trouve fait d'une suite de temps morts étonnamment vifs. Vifs les temps, morte la scène : c'est la façon dont Truffaut la défait qui la fait.

Dans *Les 400 Coups*, dans *Tirez sur le pianiste*, il y avait de ces moments privilégiés où Truffaut, au plus fort de son élan, débrayait, comme insoucieux de poursuivre le voyage entrepris, mais désireux, dans le havre qu'en leur centre se ménagent les tour-

billons, de jouir de l'ivresse d'un mouvement libéré de son moteur et qui, semblant renoncer au but, condensait au contraire en lui toutes les significations du voyage et du but. Rien de tel ici, apparemment, mais *c'est que le film tout entier est fait* de tels moments.

Sur tous les plans, on voit Truffaut organiser en une plus rigoureuse lâcheté les éléments de ses précédents films. Il n'est pas jusqu'à cette façon qu'il eut toujours de jouer avec les images qui ne devienne un des supports du film.

Le même mouvement qui le fit, dans *Les Mistons*, reconstituer les films de Lumière et, dans le tambour où Antoine s'envolait, retrouver le kinétoscope, trouve ici son prolongement. Le film emprunte d'abord au cinéma de l'époque (flashes à la Max Linder du début), puis film et époque coïncident parfaitement dans le montage (le meilleur réalisé à ce jour) des stock-shots et enfin, la situation se retournant, c'est l'époque qui emprunte au cinéma d'aujourd'hui dans l'anamorphose des derniers plans de guerre.

De même il joue savamment des noirs et des blancs — il n'a jamais si bien manié tant et de si beaux dominos — et avec les éléments : ciels lointains, lumineux (sud), brumeux, envahissants (nord), forêts noires, fleuves, soleils, et leurs innombrables reflets, *jusqu'à déboucher parfois sur* le pur jeu de lueurs. Souvenons-nous du *Pianiste*, avec ses reflets, clignotements, oscillations de lumières, expression immédiate de joie ou d'angoisse. Nous trouvons ici leur répondant lorsque, dans la scène de la douche, Jules annonce à Jim l'arrivée de trois femmes dont Catherine. La caméra se braque alors sur les lueurs qui vibrent au-dessus d'eux : place à l'éblouissement. Comme il joue avec les sources du cinéma, Truffaut joue avec les sources même de la lumière.

A chaque être, chaque lieu, il raccorde sa lumière et son élément. Catherine, force élémentaire et versatile, est fille de l'eau. « *Il pleut ? Alors, s'il pleut, partons au bord de la mer !* » Mais sur la côte, s'il pleut, c'est Paris que ça lui rappelle : « *Rentrons à Paris !* » Et, d'un bond, elle y est.

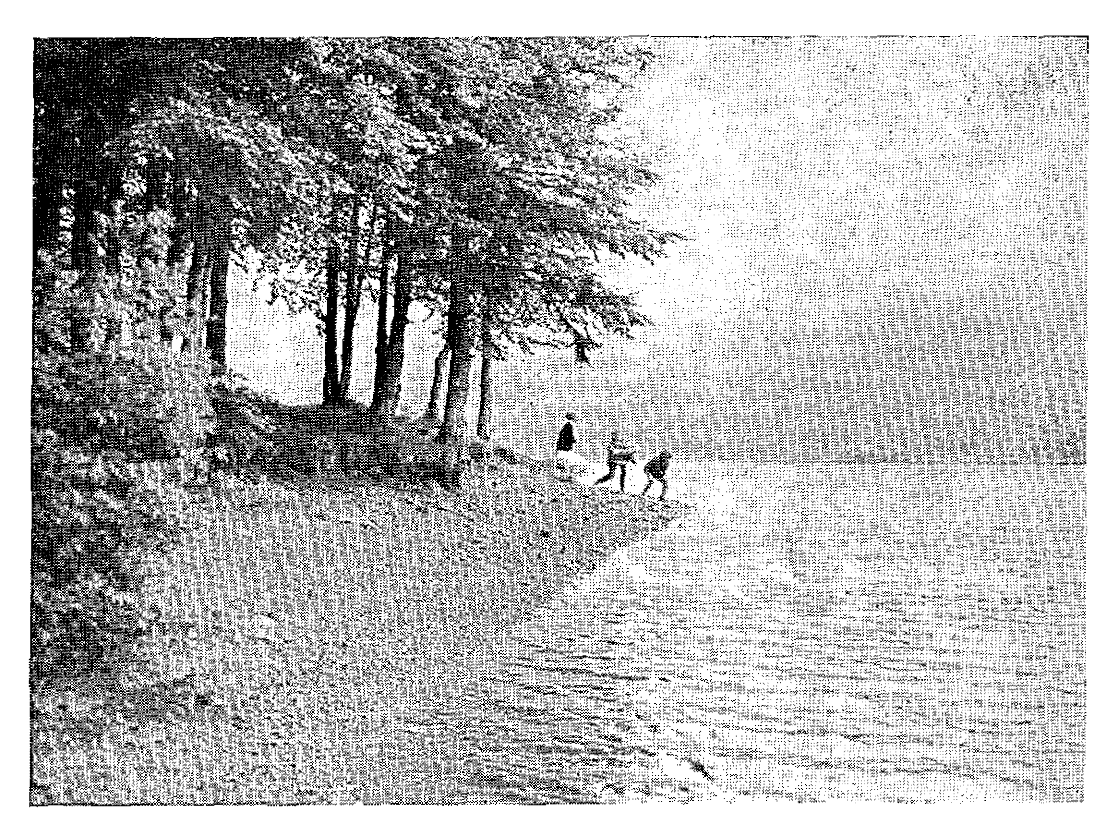
Liée à l'eau, elle l'est au feu, « anti-eau ». Voulant consumer d'anciennes amours, un retour de flamme la brûle. Apparaissant l'instant d'après, le vitriol renforce la liaison, qui est feu liquide ou eau flamboyante. Puis les deux éléments, dissociés, alternent: un premier plongeon la rend à l'eau et un deuxième, par-delà l'eau et la mort, aux flammes, qu'avaient préfigurées les reflets, sur son visage, des premières crémations nazies.

On dira peut-être qu'il ne faut voir dans ces liaisons que le simple résultat de la fidélité de Truffaut à une matière préexistante. Mais, d'abord, si Truffaut est tombé amoureux d'un *livre auquel il a tenu à rester fidèle*, c'est qu'il a découvert en l'auteur amour et fidélité aux mêmes choses que lui. Ensuite, il n'est que de faire une brève plongée au sein des *400 Coups* et du *Pianiste* pour voir que Truffaut a toujours relié ses thèmes à un profond et élémentaire substrat.

Lorsque, dans *Les 400 Coups*, Antoine boit du lait devant une palissade sur laquelle deux affiches invitent, l'une aux sports d'hiver, l'autre à la *Ruée vers l'or*, ce télescopage de trois blancheurs matérialise une étonnante configuration qui définit et le personnage et le film, bloc de significations dont il serait vain de vouloir débrouiller l'écheveau, sauf à embrouiller un écheveau parallèle en faisant se télescoper, calembours à l'appui, toutes les idées, tous les mots, abstraits ou *concrets, que peuvent suggérer la* blancheur — la noirceur — du lait, de l'enfance, de la neige, de l'innocence...

Nous voyons, dans *Le Pianiste*, ressurgir, se développer la même pensée liée aux mêmes éléments.

Sur le capot de la voiture des gangsters, éclate la bombe à lait lancée par un enfant, et l'essuie-glace lutte aussitôt contre l'opacité de cette blancheur qui risque de faire obstacle à leurs noirs desseins, mais les promet aux blancheurs neigeuses où le destin leur a fixé rendez-vous. Une autre voiture sera au rendez-vous : celle du pianiste et de son amie, sur le pare-brise de laquelle un jeu d'éclatantes luminosités — qui semble répondre au dérisoire feu d'artifice verbal des gangsters — relie les lumières de la ville et celles du soleil à celles de la neige finale dans laquelle viendra s'enrouler l'innocente, noyée dans la blancheur indifférenciée des origines



Jules et Jim de François Truffaut.

et de la fin. Sa mort répond à celle de la coupable qui s'est, elle, écrasée sur le noir bitume. Au moment où elle avouait sa faute à son mari, la caméra a panoramiqué vivement d'elle à lui, décrivant un mur dont le blanc, le « blanck », le vide emplit un instant tout l'écran, vertige auquel tous deux céderont, chacun faisant, à sa manière, le saut dans le gouffre.

Inutile encore de vouloir débrouiller l'écheveau : nous ne sommes pas dans la dérisoire syntaxe de l'analogie, telle couleur *signifiant* ceci ou cela. Aidons-nous ici de deux phrases de Jung pour qui « Moyen d'exprimer une intuition pour laquelle on ne trouve pas d'autres, ou de meilleures expressions » et « Tentative d'exprimer ce pour quoi il n'existe encore aucun concept verbal » définissent le symbole.

C'est au souterrain cheminement de ces symboles dans l'âme de l'auteur et du spectateur que l'œuvre de Truffaut doit une grande part de sa puissance. On le vérifie négativement, lorsqu'on constate que le critique le plus réfractaire à l'œuvre de Truffaut est celui précisément qui dit, du visage de la morte, qu'il est *sali* par la neige.

Cette parabole des éléments, on la retrouve, comme je l'ai dit, dans *Jules et Jim*, mais on la voit aussi, ses pôles se constellant, dessiner une figure qui définit la structure organique de l'œuvre, comme les cercles concentriques, visibles sur le tronc sectionné d'un arbre, matérialisent la façon dont il a crû, suivant sa loi d'arbre, pour exprimer sa nature d'arbre, de végétal, d'être vivant. De même découvrons-nous, si nous effectuons des coupes dans l'œuvre, la

figure secrète qui matérialise en un second codage la loi à laquelle l'œuvre, l'homme, l'artiste ont obéi pour exprimer leur message. La fatalité de la première loi n'enlève rien à la beauté de sa rigueur, la rigueur de la seconde voit sa beauté s'augmenter d'avoir intégré l'arbitraire de l'art.

Catherine voudra plonger Jim dans l'oubli, comme elle a voulu plonger dans l'oubli, en les consumant devant lui, ses amours passées. Elle plongera une première fois dans la Seine pour s'imposer, une seconde, pour s'anéantir et anéantir Jim — dans l'eau, puis les flammes —, du haut du troisième pont. Le deuxième avait vu se réaliser, dans la promenade, l'harmonie du trio qui, au premier, lors de la course où Catherine se lança la première, se cherchait encore. La guinguette est le lieu d'un autre plongeon de Catherine dans l'aventure, comme le moulin est la préfiguration du dernier, d'où nous apercevons la voiture que relie à la Seine le même mouvement de caméra qui nous l'a découverte. Et, après que Jim ait fait part à Catherine de la rupture définitive — se détachant sur un mur blanc où une longue lance noire préfigure la menace du revolver — l'écran s'emplit de nuages — prolongement des brumes qui estompaient la promenade et noyaient la première rupture —, et ce ciel plein, parfaite inversion du mur vide du *Pianiste*, est préfiguration d'autres gouffres appelant d'autres morts.

J'ai dit inversion. Or les situations, les motifs que j'ai énumérés se trouvent tous dans des rapports de symétrie et d'inversion. Nous voyons ainsi se compléter la figure qui définit aussi bien les situations que les personnages qui les vivent et la mise en scène qui les ordonne. L'inversion, forme du film, traduit aussi son thème : franchissement d'une frontière en deçà de laquelle règnent certaines normes sociales qui se renversent au-delà. Forme et thème qui nous ramènent aux *400 Coups* : les non-délinquants devaient entrer dans une cage pour que les délinquants puissent sortir de la leur.

« Le trio était connu sous le nom de : Les trois fous », dit le commentaire. C'est par référence au monde renversé de la folie que la société caractérise spontanément toute tentative d'échapper à ses règles. Or, le trio, jouant jusqu'au bout le jeu de sa folie (Thérèse, elle, cigarette à l'envers, jouait à la locomotive), la réalise aussitôt dans le jeu de l' « idiot du village ». La grimace, subversion des significations normales du visage humain, est l'anti-langage par lequel ils traduisent leur refus du langage social normal : ces fous sont des maîtres-fous.

Pour rendre compte de ce qui représente une négation, subversion ou inversion des normes sociales, ce film, où il n'y a pas d'homosexualité, se trouve avoir recours à des motifs qui, dans un autre contexte, rendraient compte de l'inversion sexuelle proprement dite.

Catherine, au début, change de sexe et devient Thomas. Après son premier plongeon, Jules lui dit par deux fois : « *Tu es fou* », pur accident de langage, peut-être, mais significatif. Toujours sur le plan du langage, Jules fera remarquer à Jim l'inversion des genres qui s'opère quand on passe du français à l'allemand. De plus, la chanson qu'interprète Catherine est écrite pour un homme, et la Gilberte de Jim, l'Albert de Catherine ne sont pas sans évoquer de curieux accords.

Si l'on aborde maintenant la mise en scène proprement dite, on voit se vérifier la cohérence, la nécessité, la rigueur, l'harmonie profonde d'une œuvre où la structure formelle et l'infrastructure fondamentale ne cessent de s'exprimer l'une l'autre.

La scène où Catherine fait visiter la maison à Jim se clôt par un plan qui nous montre le couple sur le balcon, dominant la terrasse sur laquelle se trouve Jules, jouant avec Sabine ; il fait jour. Il fait nuit lorsque se décide la liaison Catherine-Jim ; c'est le couple qui est sur la terrasse et Jim sur le balcon, exprimant — en allemand et en vers, *double* inversion de langage — sa douleur. Une troisième figure vient former triangle avec les deux premières : au moment où Jim vient habiter à demeure chez Catherine, le couple (scène du baiser sur la nuque) est de nouveau en haut, mais dans la chambre, tandis que Jules (de nouveau avec Sabine, mais travaillant — il scie des bûches *au lieu de jouer*) se *trouve rejeté* hors et au-dessous de la terrasse.

Or, la même structure, exactement, caractérise certains films de Lang, notamment *Beyond a Reasonable Doubt* et *Big Heat*, ce dernier étant fait d'une succession d'inversions symétriques si simples, si exactes, que, sitôt l'une perçue, on peut déduire la suivante.



Oscar Werner, Jeanne Moreau et Henri Serre dans *Jules et Jim.*

Ce n'est pas un hasard si Truffaut qui, dans *Le Pianiste*, rejoignait l'un des deux pôles vers quoi tend l'œuvre de Lang, à savoir l'expression immédiate de significations par le pur jeu de lumières, rejoint ici le second : leur expression par une structure plus ou moins abstraite.

Rivette, dans un film langien, tend à s'éloigner de Lang, et Truffaut, dans un film non langien, à s'en rapprocher : les vrais créateurs finissent toujours par déboucher sur autre chose que ce sur quoi ils semblaient devoir déboucher, c'est ainsi que Rivette et Truffaut occupent, par rapport à Lang, des positions symétriques et inverses.

Toute figure symétrique appelle le repliement autour de son axe qui ferait coïncider parfaitement ses deux parties. Mais la vie nie sa propre géométrie et nous sommes condamnés à tendre perpétuellement, sans espoir de jamais l'atteindre, vers cet état de paix que représenterait la fusion des contraires mais qui, l'atteindrions-nous, ne serait autre que la mort.

Dans le film, cette conjonction idéale nous est figurée par le personnage de Thomas, à propos duquel le commentaire nous dit : « *Jim et Jules étaient émus comme par un* symbole *qu'ils ne comprenaient pas.* »

Thomas, c'est l'androgyne incarnant la fusion mythique des sexes dont nous gardons la nostalgie, dont nous poursuivons, écartelés, la vaine quête, dans une recherche de la communication sociale et sexuelle condamnée par définition à l'échec.

Le film de Truffaut nous ramène aux sources même de la vie. Un mot dont les Allemands, se refusant à lui donner un caractère mâle ou femelle,

ont fait — Jules nous le fait remarquer — un neutre.

Cette simple histoire de *Jules et Jim*, parce que Truffaut l'a comprise, sentie, aimée, nous l'a contée en laissant parler le cœur, ses richesses et ses contradictions, il a pu en faire à la fois une réflexion sur la société, un poème de l'amour, une épopée des sexes.

Rien à ajouter, sauf à citer : « *Jim pensait : c'est beau de redécouvrir les lois humaines, mais que ce doit être pratique de se conformer aux règles existantes. Nous avons joué avec les sources de la vie et nous avons perdu... Je pense, comme toi, qu'en amour le couple n'est pas l'idéal, il suffit de regarder autour de nous. Tu as voulu quelque chose de mieux, en refusant l'hypocrisie, la résignation, tu as voulu inventer l'amour...* »

La société imparfaite et l'amour à réinventer, nous connaissons bien ce thème. Il est ici, pour la première fois, vivant, également éloigné de la démesure de la provocation et de l'appauvrissement de l'abstraction.

Il est vécu au sein d'une époque qui vit naître les bouleversements politiques et sociaux qui secouent la nôtre. A l'évolution du cinéma et de la peinture, répond celle des modes et des mœurs. On discute Ibsen, Strindberg, les jupes raccourcissent, les cheveux ; la femme-sujet s'hypertrophie en garçonne et la femme-objet en reste muette. Cette époque, Truffaut ne l'a pas stylisée, il s'est effacé devant elle pour la laisser entrer tout entière dans son film, forme supérieure de stylisation. Nous vivons avec, en elle, nous ne sentons pas le temps passer — si on le sent, c'est qu'il ne passe pas — mais, une fois le film fini, nous disons : comme le temps a passé !

Entre temps, la guerre. Evoquée magistralement, je l'ai dit, mais qui permet aussi à Truffaut d'aborder un sujet qui lui tient à cœur : la nécessité de mener, parallèlement ou grâce au combat collectif, son petit combat personnel. C'est l'étonnant récit de l'idylle par correspondance, ce sont aussi les travaux botanico-zoologiques de Jules, apparemment retiré du monde. Par quoi nous rejoignons, aussi bien que par les *Affinités électives*, Goethe, et débouchons aussi bien sur Jünger qui, narrateur des *Falaises de marbre*, continue, au milieu du bouillonnement de forces néfastes déclenchées par le Grand Forestier, à se livrer à la recherche des plantes et à l'étude de leur symétrie.

Que la noblesse, la beauté de *Jules et Jim* le fasse échapper aux atteintes de tous ceux pour qui est immoralité la recherche d'une autre moralité, laideur celle d'une autre beauté, le fasse planer au-dessus de toutes les orthodoxies anciennes ou nouvelles.

Michel DELAHAYE.

Le Rouge et le Vert

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE), film américain en Cinémascope et Métrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Robert Ardrey et John Gay, d'après le roman de Vicente Blasco Ibanez. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* André Previn. *Interprétation :* Glenn Ford, Ingrid Thulin, Lee J. Cobb, Karl Boehm, Charles Boyer, Paul Henreid, Paul Lukas, Yvette Mimieux, Harriett Mac Gibbon, Katherine Givney, Richard Franchot, Brian Avery, Albert Rémy. *Production :* Julian Blaustein, 1961. *Distribution :* M.G.M.

Loin de lever le malentendu qui pèse sur l'œuvre de Vincente Minnelli, la sortie des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* va encore l'accroître. Inutile de s'en offusquer. Le contraire serait anormal. *Les Quatre Cavaliers*, en effet, se présente comme le film le plus important, à ce jour, de ce cinéaste. Il résume volontairement toute son œuvre avec des rappels conscients des précédents (*Un Américain à Paris, Gigi, Comme un torrent, Celui par qui le scandale arrive, Un Numéro du tonnerre*, etc.). Il est à la fois une somme et un dépassement, ce que *Vertigo*, par exemple, est à Hitchcock ou *Le Tigre d'Eschnapur* à Fritz Lang. Comprendre ce film, c'est donc pénétrer l'œuvre entière de cet artiste, considéré à tort comme un cinéaste mineur auquel on

ne veut bien prêter du talent que dans les comédies ou les comédies musicales.

Il est d'abord à noter que, du roman de Blasco Ibanez, dont Rex Ingram avait jadis tiré une première version cinématographique, Minnelli n'a retenu que les seuls éléments capables de nourrir sa propre rêverie. Rêverie uniquement poétique qui aboutit à un film fantastique et qui n'est que cela. Le fantastique étant considéré, bien entendu, comme une compréhension intime des êtres, des choses et des événements, c'est-à-dire comme le véritable et seul réalisme possible.

Ceux donc qui n'épouseront pas la démarche interne de cette rêverie — et ils sont légion, même si, au mieux, ils goûtent les qualités décoratives et picturales du merveilleux spectacle qui leur est offert — feront grief au cinéaste, qui a collaboré de très près à l'adaptation et aux dialogues, des libertés qu'il a prises avec le roman, ne serait-ce qu'en le transportant dans la dernière guerre. De même, ils lui reprocheront, au nom du vérisme, les invraisemblances, — ou qui leur paraîtront telles — de sa reconstitution du Paris occupé et de la Résistance. Or il convient de comprendre que Minnelli a cherché à peindre de cette époque un tableau d'une extrême vérité, mais d'une vérité vue de l'intérieur. *Les Quatre Cavaliers* sont le contraire d'un reportage. Ils sont une méditation sur les rêves qui poussent l'homme à agir.

Ce qui explique pourquoi toutes les scènes tirées de l'actualité (meetings nazis, vols d'avions, bombardements, etc.), sont brisées, anamorphosées, vivement coloriées, bref écartelées comme des Picasso. La réalité apparente est volontairement niée. Les documents ne sont plus utilisés comme tels, mais comme instruments d'irréalisme et de fantastique. Seule leur signification interne et poétique intéresse Minnelli. De même, la reconstitution qu'il entreprend de cette époque participe d'un parti pris. Minnelli ignore sciemment les difficultés matérielles de l'occupation — les problèmes du ravitaillement sont à peine esquissés (Oncle Mark, général allemand, propose de l'essence et une voiture à Julio ; Marguerite rentre chez elle, un filet à provisions en main) — et ne prend même pas la peine de montrer une file d'attente devant les magasins. En revanche, s'il peint avec quel soin scrupuleux certaines scènes d'époque (Notre-Dame protégée par des sacs de sable, la course aux abris pendant l'alerte, le black-out, l'exode de 40, la descente des troupes nazies le long des Champs-Elysées, la fameuse image du Français qui pleure et qui fut, l'on s'en souvient, le symbole pour toute l'Amérique de la France vaincue, la rafle des étudiants, les scènes de résistance et de prison, etc.) c'est qu'elles répondent à sa rêverie fondamentale.

Celle-ci procède d'une vision schizophrénique du monde. (Ayant à filmer la vie d'un peintre, le plus coloriste de tous les cinéastes va directement à Van Gogh.) C'est-à-dire qu'elle s'alimente d'une quête passionnée du rêve par crainte de la réalité. Chercher un refuge qui protège du monde lui est un besoin impérieux. Enfermé en soi-même, il n'en observe que mieux le réel à travers les créneaux de sa tour d'ivoire. Retranché ainsi dans son univers, détaché des autres, *neutre*, l'artiste regarde et relève avec exactitude et dans ses plus infimes détails l'agitation du monde qu'il perçoit sans y participer. C'est en ce sens, et en ce sens seulement, que Minnelli est un grand réaliste.

Mais cette attitude, tantôt satirique, ou fantaisiste, ou dramatique, trahit une souffrance née de la conscience aiguë et malheureuse d'une solitude totale éprouvée dans toute son ampleur et du trouble fondamental qu'elle provoque. Pour les vaincre et retrouver un équilibre, l'artiste doit porter dans son œuvre ce violent conflit intime du rêve et de la réalité. Il lui faut quitter son propre refuge et affronter son ennemi, la réalité. Mais c'est aussitôt pour mieux la nier. Minnelli entend transformer, par l'art, le monde en son rêve. Il le refuse tel qu'il est, mais lui conçoit un nouveau décor, une écorce idéale de splendeur et de beauté.

Dans ce décor, il imagine les personnages qu'il voit évoluer dans la vie avec une précision dans le trait et une acuité d'autant plus vive qu'il a, de par ses propres tendances schizophréniques, une position de recul, quasiment martienne, vis-à-vis d'eux. Mais il les imagine différemment de ce qu'ils sont vraiment. Coupé des autres, force lui est de les reconstituer de l'extérieur, comme il reconstitue le décor du monde, par une copie minutieuse de ce qu'il observe. Tant de soins méticuleux à régler ces infimes et multiples touches

qui caractérisent le travail et l'œuvre de Minnelli font de ce cinéaste l'un des peintres les plus fidèles, l'un des critiques le plus impartial des hommes et de la société contemporaine.

Mais ils trahissent aussi un déchirement. Celui que ressent l'artiste incapable de saisir la nature vraie des êtres qui se meuvent sous son regard et contraint de projeter sur eux ses propres sentiments comme son drame intime. C'est pourquoi il les place toujours dans une situation qui retrace son propre conflit à lui. Chaque personnage minnellien poursuit, en effet, un rêve intérieur. Rêve futile dans la comédie, féerique dans la comédie musicale, intense dans le drame, ce rêve est toujours ressenti par les personnages comme essentiel. Il est plus que leur raison d'être, il est leur être même.

D'où ce besoin qu'éprouve chaque personnage de donner une chair à ce rêve. Chacun veut s'entourer d'un décor (1) qui porte la marque de ce qu'il est, ce qu'il aime, ce qu'il désire, ce à quoi il aspire profondément. Ce décor devient son domaine enchanté et son refuge contre les attaques de la réalité. Mais quelles valeurs accorder à un abri construit avec les matériaux de l'ennemi. C'est se livrer à sa merci, ressentir l'angoisse permanente de la fragilité du rêve, donc de la vie. A moins de soustraire le décor au temps et à l'espace, de s'engloutir dans son rêve, de se donner à ce domaine réellement enchanté (*Brigadoon*), ou à moins de livrer ce décor à l'invasion du monde et d'assister impuissant au ravage (*Le Père de la mariée*), le personnage minnellien tend, par son action, à préserver de la réalité son décor et son rêve. Mais action forcément vaine, comme le prouvent les drames de ce cinéaste où la réalité triomphe nécessairement et fait s'effondrer rêves et décors. Comme le prouvent aussi les comédies où seule l'ironie du sort consent à laisser provisoirement ce décor aux personnages. Comme le prouvent enfin les comédies musicales dans lesquelles le merveilleux réalise les rêves et délivre de la réalité. Le refus de l'action, la neutralité absolue comme celle de Julio (Glenn Ford) dans *Les Quatre Cavaliers*, apparaît-elle comme la solution ? Certes pas. « *Nul ne peut refuser la réalité, et pourtant comme c'est réconfortant !* », dit, à Julio, Marguerite (Ingrid Thulin) dans le parc de Versailles, dans ce décor politique conçu par un roi pour se préserver de la réalité et que la réalité, un jour, a envahi, détruisant à la fois le roi et la raison de son décor.

Quel visage minnellien porte-t-elle, alors, cette terrible réalité ? Comment se présente ce serpent, comme l'appelle Madariaga, l'Ancêtre (Lee J. Cobb), qu' « *aucune protection ne peut empêcher de se faufiler dans un jardin* », semblable en cela à la voiture de Julio, glissant à travers la campagne normande, franchissant les barrages les mieux gardés pour venir semer mort et destruction chez son cousin Heinrich (K. Boehm) ? De la façon la plus pernicieuse et la plus simple possible : comme le rêve lui-même. *La réalité c'est le rêve des autres, mais c'est aussi son propre rêve.* (Dans le processus de cette rêverie interne, *The Long, Long Trailer* apparaît comme le film exemplaire de Minnelli). Et il ne peut en être autrement. Chacun veut accomplir son être et faire de son rêve une réalité. Il le projette donc dans le monde, transforme à son image son propre environnement et matérialise le tout par un décor approprié. Le rêve, ainsi, prend *corps*, mais se trouve, par cela même, soumis à la contingence. Ce corps peut être détruit par d'autres corps (l'on voit ainsi chez Minnelli des décors ravager d'autres décors, comme la roulotte du plaisir dévastant le jardin et la maison des parents du couple Ball-Arnaz, ou encore le malencontreux mixage du monde de la boxe et celui de la haute couture dans *La Femme modèle*, etc.). Il peut même être réduit et ravalé au rang de corps, littéralement parlant.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre dans *Les Quatre Cavaliers* la façon dont est traitée l'occupation de Paris. Ce Paris est d'abord vu comme un élément décoratif, scintillant de couleurs et de lumière, vibrant de rires joyeux : descente de Julio en voiture le long des Champs-Elysées, puis vues de la place de la Concorde. Ce trajet sera celui des Allemands à leur arrivée dans Paris. Mais, dans le premier, Julio appartient au décor, il en est l'âme. Dans le second,

(1) Ce décor peut être une pièce, une demeure, un domaine peuplé des objets auquel le personnage s'est attaché, mais aussi un milieu, dont il fait siens la mentalité, l'esprit, l'idéologie, donc le rêve.



Glenn Ford dans *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* de Vincente Minnelli.

il s'agit du viol d'un corps nu. Puis Paris sert de cadre à la naissance d'un amour idéal, qui réalise le rêve intime de Julio que Minnelli considère comme le plus grand de tous les rêves, puisqu'il est la communion parfaite de deux êtres, donc de deux rêves. Mais ce rêve, parce qu'il est profond et véritable, pourra se rétracter et se tapir dans l'appartement de Julio, à l'abri de ce premier décor, Paris ; il n'échappera pourtant pas à la réalité qui, envahissant Paris, s'empare de ce premier décor, mord sur le rêve, commence le lent et fatal processus de la désintégration et de la mort.

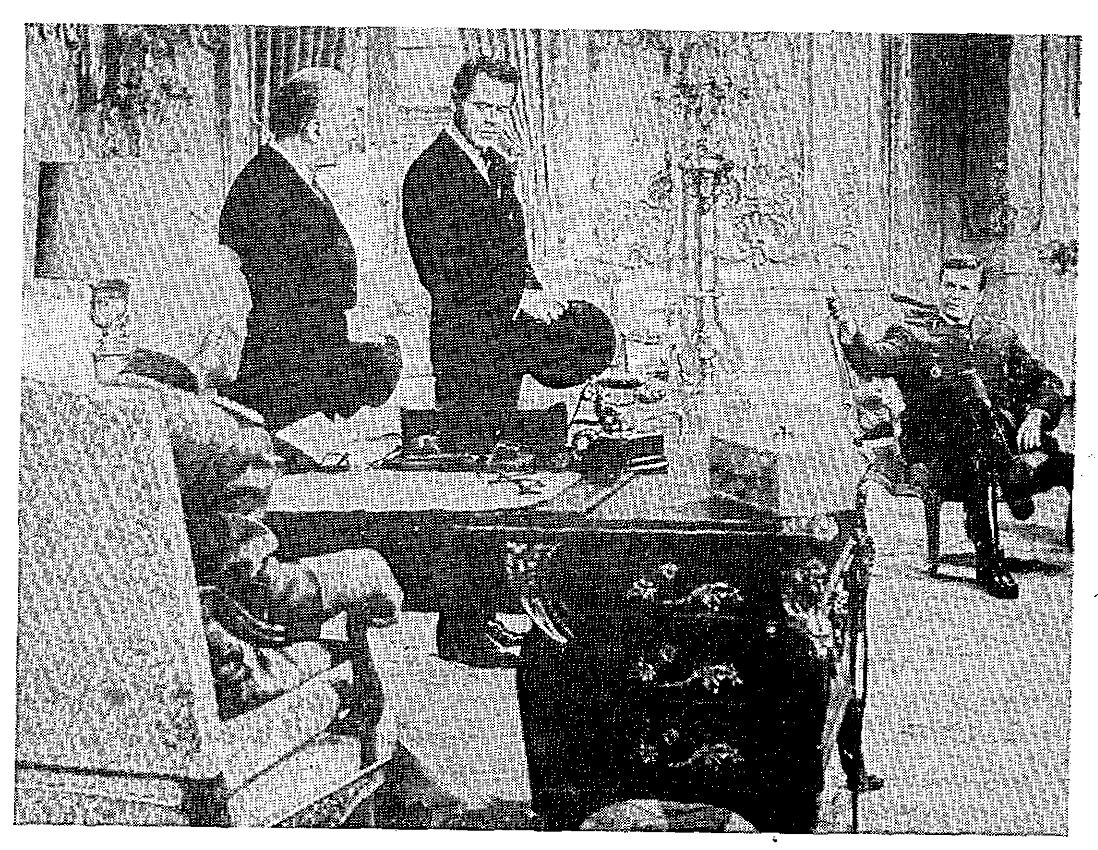
Car le rêve nazi, rêve collectif et *uniforme*, élaboré dans l'antre rouge des meetings hitlériens, déferle sur l'Europe, détruisant ville après ville, décor après décor. Et l'on comprend maintenant peut-être mieux le pourquoi de la déformation des stock-shots : c'est que la prétendue objectivité des documents rend compte d'une réalité qui est, en fait, issue du rêve le plus dément qu'ait connu l'humanité. Et l'on comprend peut-être aussi pourquoi les scènes d'actualité reconstituées par Minnelli concernent toutes des êtres menacés dans leur propre décor, à la recherche d'un nouvel abri ; puis chassés de leur demeure, emportant avec eux quelques pièces et objets familiers, dans une sorte de ballet absurde qui ne mène nulle part et semble tourner en rond, puisqu'il n'y a plus de refuge possible lorsque c'est le décor général d'un pays tout entier qui s'écroule ; enfin, regardant, atterrés ou le regard fixe comme Marguerite, la prise de possession de Paris. Cela expliquerait aussi que le premier plan de ces scènes reconstituées soit justement une vue de Notre-Dame,

le cœur de la cité et son refuge suprême, sorte d'équivalence poétique, au niveau d'une ville, de l'appartement de Julio, Notre-Dame, donc, protégée par des sacs de sable, abri cherchant luimême un abri contre le déferlement de la réalité. Cela expliquerait, enfin, le refus de Minnelli d'évoquer les problèmes matériels de cette époque. Dans ses films, l'homme ne vit pas de pain. Il est nourri par ses rêves et se laisse dévorer par eux.

Le rêve nazi s'empare donc de Paris comme d'un décor vidé du rêve qui l'a conçu, comme d'un corps dont il entend disposer à sa guise. Exactement de la même façon que le général Von Kleist, commandant de Paris, donc du décor, désire posséder les Parisiennes, éléments de ce décor, sans leur demander leur avis (« *Je n'exige pas des femmes que je leur plaise, mais qu'elles me plaisent* » et montrant ses galons : « *Mon charme, c'est ça* »). Il jette son dévolu sur Marguerite qui danse avec Julio. Or, par cette soirée, Marguerite espérait retrouver le bonheur de sa première rencontre avec lui, du temps d'avant-guerre, où Paris servait d'écrin à leur rêve d'intimité. Mais c'est impossible. Le rêve nazi a répandu le décor de ses uniformes dans le décor de son rêve. Paris a changé de sens. La ville de l'amour véritable est devenu le lieu des amours viles (ce qui correspond à la vérité historique : dans leur rêve dément, Hitler et ses sbires, en cas de victoire, auraient assigné à la France, et principalement à Paris, le rôle de vaste lupanar à l'usage de ses troupes d'élite). Marguerite devient du même coup simple objet de désir. Toute cette scène, l'une des plus terrifiantes du film, serait à analyser : comment toutes ces Parisiennes, attachées à leur ancien mode de vie, se surveillent les unes les autres de peur d'en être dépossédées, comment Julio, « qui règne sur des étendues beaucoup plus vastes » que celle du général, affronte pour la première fois la réalité, comment et pourquoi Heinrich le sauve. Toutes les scènes de réceptions allemandes qui lui succèdent, ou ce plan dans lequel Julio, allant rejoindre la Résistance, passe devant des soldats qui lutinent des filles sous le regard figé de deux enfants, accentuent cette dégradation d'un décor qui renvoie à une dégradation morale, et s'achèvent en cette scène d'orgie et de prostitution qui écœure le héros. La caméra quitte alors le regard de Julio et, remontant sur son front, comme une postulation vers le haut, enchaîne sur l'annonce de la mort de Gigi (Y. Mimieux), petite Antigone moderne qui refuse de voir sacrifier l'âme de son rêve et devient par là le symbole de la Résistance.

La Résistance, en effet, est vue, dans *Les Quatre Cavaliers*, comme une nécessité impérieure de sauver l'âme du décor. Plus exactement, elle est ressentie comme un besoin absolu de libérer un décor, envahi par un autre décor : celui des uniformes nazis. Mais libération vouée à l'échec. C'est que Minnelli, en fait, décrit, dans ce film, sa propre angoisse devant une réalité toujours présente, toujours menaçante qui l'encercle et l'étouffe aussi inexorablement que les Allemands cernant la révolte des étudiants, ou inversement que les Parisiens entourant la voiture en flammes de l'officier S.S. après l'attentat. La lutte contre la réalité que nul ne peut éviter, est une guerre d'usure perdue d'avance et qui mène fatalement à la mort. Dès lors qu'on ne peut plus se réfugier dans son rêve, mais qu'il faut lutter contre les assauts extérieurs, soit pour l'imposer au monde soit pour l'en préserver, se crée un processus implacable qui veut que, vaincre la réalité ou lui résister, c'est secréter de nouvelles réalités qu'il faut, derechef, combattre. Ainsi, dans ce lieu même où ils se terrent, voit-on les résistants fabriquer en permanence des uniformes allemands. L'action entraîne à l'action, puis au rêve de cette action, rêve qui crée de lui-même de nouvelles réalités pour alimenter son désir d'agir.

En sa course inexorable, la vie engendre d'elle-même les quatre cavaliers de l'Apocalypse qui ont nom : Conquête, Guerre, Pestilence et Mort. Dans la vision minnellienne, vivre c'est conquérir le monde pour le former à l'image de son rêve par le décor. C'est donc nécessairement arracher aux autres, par le vol ou la destruction, la nature même de leur rêve. Mais, par contrecoup, c'est mener une guerre incessante contre la réalité conquérante du rêve des autres, qui constamment cerne et menace. Julio, qui a conquis Marguerite et l'a arrachée au *décor de son mari*, *peut se prévaloir* de sa « neutralité ». Il lui sera impossible de ne pas affronter, à son tour, le monde et ne pas faire l'apprentis-



Charles Boyer, Glenn Ford et Karl Bœhm dans *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.*

sage de la réalité et de sa violence. A ce processus externe de destruction, succède celui, interne, de l'autodestruction. Ce besoin fondamental des personnages de Minnelli de rendre réel leur rêve entraîne nécessairement la dégradation et comme la pestilence de ce dernier. Chacun perd peu à peu l'intensité qui fit naître son rêve, oublie sa qualité pour se satisfaire et jouir de son décor, préfère finalement le corps à l'âme, et, tuant l'esprit, sème la gangrène. Dans ce refuge que chacun construit avec les pierres de ses songes pour se protéger, il se trouve pris et s'ensevelit comme dans un tombeau. Le rêve s'est refermé sur lui-même et entraîne dans sa mort celui qui l'a conçu. Telle est la terrible révélation que reçoit soudain Madariaga, l'Ancêtre, celui qui a donné la vie et qui se rend compte que toute vie est un rêve qui lutte contre les autres rêves et se détruit lui-même.

Il suffit d'ouvrir les yeux et de regarder cet admirable spectacle pour découvrir comment Minnelli a « réalisé » cette rêverie sur la Vie. Puisque les décors sont la matérialisation des rêves, ils doivent vivre la vie des rêves et s'animer comme eux. C'est à la couleur, au rouge, au vert et au doré qu'incombe cette tâche active. A travers ces couleurs, rêvées pour leur valeur affective et symbolique (le rouge correspondant à la conquête et à la guerre, le vert à la dégradation et à la mort, le doré brillant de la grande scène de Madariaga s'opposant au doré patiné des décors dans lesquels vivent les deux pères, etc.), nous assistons à la lente et fatale destruction d'un décor.

Jean DOUCHET.

Le sexe d'Holly

BREAKFAST AT TIFFANY'S (DIAMANTS SUR CANAPE), film américain en Technicolor de BLAKE EDWARDS. *Scénario :* George Axelrod, d'après la nouvelle de Truman Capote. *Images :* Frantz Planer. *Interprétation :* Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen, José-Luis de Vilallonga, Mickey Rooney. *Production :* Jurow-Shepherd, 1961. *Distribution :* Paramount.

Vérité première : les civilisations sont mortelles. Vérité subversive : si la civilisation occidentale doit disparaître un jour prochain, c'est au film *Breakfast at Tiffany's*, ou à l'un de ses semblables, qu'elle devra sa chute. Après tout, il existe des précédents. L'offensive française contre l'Allemagne, en 1939-1940, ne fut-elle pas ruinée par la traîtresse *Règle du jeu ?* Et si la comparaison avec cet illustre exemple vous effraie, songez que l'esquisse d'une parenté, de Renoir à Edwards, ne vise que l'analogie des contingences et non point la substance des œuvres. Cette précision donnée, il convient d'admettre que toute Byzance, comme celle à l'intérieur de laquelle nous nous flattons de survivre, s'amuse à produire de ces objets fragiles, d'une joliesse à faire frémir. La conscience de leur inutilité signale chez leurs auteurs l'insolence de l'orgueil, mais aussi l'amertume d'une complaisance lucide.

A défaut d'une compréhension de ces choses, où se reconnaît toujours, et se distingue, l'*Ancien Régime* du suivant, ce genre de divertissement court le danger de n'être goûté qu'avec distraction, et aussitôt relégué dans les oubliettes de l'esprit de sérieux.

Mais avant de poursuivre, en disputant sur le sexe d'Holly Golightly, ne serait-il pas juste de poser la question traditionnelle : « Ce film, d'où vient-il, où va-t-il ? » Et d'avouer, sans détour, l'étendue de nos ignorances ? La préciosité, la sophistication, dont tout le monde a parlé comme d'une évidence, nous surprennent quelque peu, venant d'un metteur en scène aussi *carré* que Blake Edwards, dont la salacité des *Vacances à Paris* et le viril retroussis de l'*Opération jupons* auraient plutôt invoqué le parrainage du Lubitsch première manière, celui d'avant la fameuse *touch*, savourée par les anglo-saxons comme un vice oriental importé du Continent. S'il faut absolument discerner, parmi les travaux de ce réalisateur assez rebelle aux fiches et aux catalogues, une ombre d'unité, nous la dénicherons de préférence entre les images de *L'Extravagant M. Cory*, où les basses tribulations d'un arriviste aux mœurs mal définies prenaient l'allure d'une exploration corrosive de la Carte du Tendre, revue et corrigée en Scopecouleurs par un Office de Tourisme à l'objectivité ambiguë.

Cette passion de l'indécis trouve à s'épanouir dans *Breakfast at Tiffany's*. En théorie, le film raconte l'idylle d'une call-girl et d'un gigolo, qui pirouettent de l'argent à l'amour, en passant par dépit, solitude et mélancolie. En réalité, imagine-t-on une rencontre entre la débauche sans goût pour le plaisir et la virginité dépourvue de curiosité pour les sens? Ce mariage de la carpe et du lapin est ici enfin réalisé. Tout respire la vraisemblance, au départ, mais l'irrationnalité de la peinture conduit le résultat à frôler la désincarnation. Devant cette fuite du concret, la plupart des critiques n'ont su parler du film qu'en s'appuyant sur le livre dont il a été tiré. Ce réflexe de cuistre est banal, me rétorquera-t-on. Bien sûr, mais voici qui l'est moins : la nouvelle de Truman Capote pastiche un certain fond littéraire, tant pour le style que pour l'anecdote et les personnages. La mise au goût du jour ne représente à ses yeux que la sauce destinée à rendre comestible un plat artificiel de conserves. Pourquoi blâmerait-on cette cuisine de seconde main, ces exercices de virtuosité dont raffole, chez nous, un Jean Cocteau ? A condition de ne pas prendre pour une satire taillée sur le vif les maniérismes d'un petit maître occupé seulement à ciseler, par n'importe quel artifice, la poésie du pittoresque, il n'est pas interdit de se laisser griser



George Peppard et Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany's* de Blake Edwards.

par cette fantaisie de magazine huppé. Même s'il n'appartient pas au *Sud* dont nous rêvons et que Faulkner a construit pour le tourment de notre imagination, Truman Capote, sincère au-delà du fard et de la brillance, ne renie pas les jeux d'une société décadente qui connut son apogée à la veille de la guerre de Sécession et qui prolonge et préfigure le destin des éternelles Byzances.

Loin de restituer la chair et le sang à ce conte de fées, George Axelrod et Blake Edwards ont accru la distance, nous imposant de ne percevoir le spectacle qu'au troisième ou au quatrième degré. Cela implique un accord des entendements, une complicité de caste. La délectation pour les idées saugrenues, les êtres en marge, les aventures bizarres, ainsi que pour une misogynie de grand faiseur et des astuces à sourire imperceptiblement, possède le charme, l'élégance, et l'inclination à l'irréalité qui désignent le style *New Yorker*, par opposition au style *Saturday Evening Post*, jadis à l'honneur.

La première séduction du film émane de cet arbitraire absolu qui régit la description d'un monde lui-même soumis à l'arbitraire dans son existence et son évolution. La comédie américaine est ici pétrifiée, réduite à des schèmes, au contraire de ces canons de réalisme, même convenu et très stylisé, qui bornaient ses excès et sa verve, en dehors des burlesques. Mais si la désinvolture de Blake Edwards et du scénariste nous valent une petite révolution, cela ne signifie point que leur film est soumis au délire de l'anarchie. L'impression inverse, de stricte raideur, reflèterait plus justement la direction de leur effort. A la règle du

genre, ou de l'histoire, ou de la psychologie, ou de l'écriture, ils ont substitué la règle du film. Il nous faut admettre, ou renoncer à comprendre, les avatars d'un être qui est donné a priori pour aussi *brut* que le chapeau ou la robe dont il s'affuble (les fluctuations des rapports entre Holly et son ancien mari évoquent assez bien cette forme d'appréhension ex nihilo...). Et comme notre frère le fond ne va jamais sans sa petite sœur la forme, la mise en scène d'Edwards applique le même système, ce qui justifie la singularité de certaines prises de vue en plongée, moins inspirées qu'on pourrait le croire par le souci du chic et de l'originalité.

Au risque de me faire taxer de frivolité et de snobisme, je dirai volontiers que cette petite musique emprunte, à sa façon, au dodécaphonisme (atonal et sériel, pourquoi pas, *Breakfast at Tiffany's* bafoue le vrai en général, mais offre dans le détail une vue très juste des sentiments et du désarroi naïf d'une « certaine » jeunesse, flore et proie des villes moites comme des serres). L'auteur n'hésite jamais devant la scène à faire, et tout, *au niveau du détail*, s'y déroule avec une perfection exquise, sans le moindre heurt. Preuve : le morceau de bravoure de la réception, au début, ou encore celui de la visite à la bijouterie, d'une ligne mélodique impeccable, sans bavure.

La préciosité n'aboutit pas forcément à la déliquescence. En fait, cet art de distiller le charme de l'authentique en réunissant la somme de l'artifice, loin de se fondre dans un esthétisme poussiéreux, nous souffle une tonifiante leçon de morale. Ce New York laqué, tout en verre et en métal, où les plus chaudes couleurs, sous l'objectif magique de Franz Planer, revêtent l'éclat lunaire de l'acier poli, nous apprend que l'apparence est un vieux sophiste qui suggère à nos sens la thèse et l'antithèse, sans jamais rien prouver. Combien il est plaisant d'entendre certains se plaindre de cet aspect *mignard*, et soupirer après leur chère crasse. Mais qu'est-ce que la crasse ? L'affaire d'un regard. L'homme, aussi bien que l'enfant, s'accoutume au mensonge de l'objet. En face de la vérité de l'homme, le décor le plus abject, même réel, est aussi faux que l'autre. A l'opposé de la conception minnellienne, ici le décor n'exprime pas le personnage et moins encore le conflit pour sa possession. Illisible, il révèle simplement la fausseté intrinsèque des opinions que sa présence aurait pu susciter.

Quant à Audrey Hepburn, sa marque de phénomène asexué suffit pour anéantir les velléités du récit à une modulation sensuelle. Précieuse lapidifique, ce mannequin ne trouble pas le désordre savant d'un monde qui ne gagnerait rien à feindre le naturalisme sur lequel il s'assied avec impertinence et fatuité.

Michel MARDORE.

Ceux qui croyaient au ciel

POKOLENIE (UNE FILLE A PARLE), film polonais d'ANDRZEJ WAJDA. *Direction artistique :* Aleksander Ford. *Scénario :* Bodhan Czeszko. *Images :* Jerzy Lipman. *Musique :* Andrzej Markowski. *Décors :* Roman Mann. *Interprétation :* Tadeusz Lomnicki, Urszula Modrzynska, Tadeusz Janczar, Janusz Paluszkiewicz, Ryszard Kotas, Roman Polanski. *Production :* Film Polski, 1954.

Il est peut-être normal qu'un des plus beaux films sur l'engagement politique, pourtant signé Wajda (son premier, vieux de sept ans et inédit à ce jour en France). n'ait rencontré chez nous qu'une indifférence presque apitoyée, sauf auprès des communistes et de mon confrère Michel Aubriant. Teinté de jdanovisme, assure le critique anonyme de *L'Express*. D'ailleurs, m'explique une personne de gauche non communiste, également titulaire d'un poste cinéma, nous avons trop connu la musique. Ajoutant presque, implicitement : laissons reposer en paix Staline et ses mânes, toutes ces *Jeune Garde*



Urszula Modrzynska et Tadeusz Lomnicki dans *Une fille a parlé* d'Andrzej Wajda.

devant lesquelles on nous a assez fait béer après 1945. Attitude lamentable, d'un opportunisme idéologique à faire pleurer... On peut ne pas être communiste, mais alors pas du tout en ce qui me concerne, et cela sans trace de mauvaise conscience, et pourtant admirer sans réserve ce témoignage très pur, très simple, très direct, nommé *Pokolenie* (littéralement *Génération*), alias *Une fille a parlé.*

Quelques raccords monologués, plus brefs que ceux de *Jules et Jim*, mais à la première personne, introduisent l'histoire, puis ici ou là donnent un léger coup de pouce pour marquer une étape de l'action. Stach (diminutif pour Stanislas, rôle tenu par Tadeusz Lomnicki), grandi dans la zone de Varsovie, joue les « voleurs-résistants » vers 1942 et attaque les convois allemands pour les délester de leur charbon qu'il revendra ensuite au marché noir. Une sentinelle les repère, lui et deux amis, alors qu'ils font leur petit boulot sur un train de marchandises. Un des trois voleurs est tué, Stach saute du train en marche, s'enfuit terrorisé. Il a rencontré pour la première fois l'injustice brutale, le fait du prince. Un inconnu, prolétaire comme lui et son aîné, lui donne l'adresse d'un atelier de menuiserie où il pourra trouver de l'embauche. Stach s'aperçoit vite qu'on y cache des armes : en fait, il s'agit de résistants de l'Armée Secrète en contact avec Londres. L'inconnu, animateur du mouvement secret communiste, et qui travaille aussi à l'atelier, lui explique brièvement que ces mêmes résistants à l'occidentale ne l'en exploitent pas moins dans son travail. Stach croit inutile d'aller suivre les cours qu'organise l'Eglise catholique pour les jeunes ouvriers. « Toute instruction est utile », lui explique le chef communiste dont il devine l'identité.

Après le cours, une jeune fille, Dorota (Urszula Modrzynska), se lance dans un petit discours enflammé pour exalter la résistance à l'occupant et jette une volée de tracts. Stach veut revoir Dorota, accoste un jour au sortir du café son collègue de l'atelier, l'inconnu, pour lui demander de l'introduire dans les milieux de la résistance. Il retrouve Dorota, aux beaux yeux sombres, au curieux petit nez pointu : une jolie fille, une femme intelligente. Une sauvage correction dont il est l'objet, arbitrairement, en allant livrer des planches aux Allemands pour le compte de son entreprise, accélère sa prise de conscience. Avec deux camarades, il décide d'aller se venger de la brute SS qui l'a battu. Jasio (Tadeusz Janczar), son copain, du type plutôt velléitaire, se découvre soudain une âme de tueur et décharge avec une joie sadique son révolver sur l'Allemand.

Dorota explique à Stach que les résistants, surtout les communistes, ne sont pas des brutes, des bandits, qu'on ne doit pas agir sans ordres. Au même moment débute l'insurrection du Ghetto de Varsovie. Stach, Jasio et quelques amis, volent un camion et recueillent des résistants juifs qui arrivent du Ghetto par les égouts. Jasio reste un moment à l'écart, blessé par une patrouille allemande, cherche vainement à s'enfuir et se donne volontairement la mort du haut d'un escalier sans issue, alors qu'il ne peut plus échapper à ses poursuivants. Stach quitte son travail pour se consacrer uniquement à ses activités de résistant. Il va vivre avec Dorota, de son vrai nom Eva. Au petit matin, en rentrant de faire quelques commissions, il voit Dorota emmenée par la Gestapo et assiste impuissant à son arrestation. Un rendez-vous avait été pris avec d'autres jeunes, la lutte souterraine s'intensifie. Stach sera au rendez-vous, prêt à éclater en larmes, plus mûri, plus décidé.

Il en est des belles histoires comme des légendes et des contes de fées : leur simplicité apparaîtra aux esprits forts comme dépassant les bornes de ce qu'il est permis, de ce qu'il convient de faire. N'allons pas chercher dans ces images une démonstration imparable, un cours du soir pour boy-scouts, qui n'ont certainement jamais été dans les intentions de Wajda. *Une fille a parlé*, ou mieux *Génération* pour respecter le titre original, c'est l'histoire d'un groupe de jeunes gens grandis dans l'horreur de l'occupation et découvrant petit à petit le sens de cette horreur. La seule critique sérieuse à adresser au film est qu'il exalte démesurément l'effort du petit noyau communiste, insignifiant en Pologne jusqu'en 1945, tout en caricaturant l'autre résistance, celle des fidèles d'Anders qui devait ordonner, peu après l'époque décrite dans le film, la fameuse insurrection générale à laquelle les Russes assisteraient passivement de l'autre côté de la Vistule.

Ne parlons pas d'objectivité *in se*, de page d'histoire. N'oublions pas que, même les plus grands, Eisenstein en tête, acceptaient certains compromis politiques sans pour autant trahir le sens de leur œuvre (je fais allusion à *Octobre*, dont le montage dut être repris pour en supprimer tout ce qui avait trait à Trotsky, alors tombé en défaveur). On peut rêver de cinéastes politiques qui refuseront *même* ces compromis. Pour Wajda, obligé de lutter contre la pression des pouvoirs officiels, il s'agissait de faire passer son message à travers ces contraintes. Wajda, comme Kawalerowicz, comme le regretté Munk, s'avoue franchement socialiste, supporter de son régime, sans rien renier de son indépendance et de ses obsessions. *Une fille a parlé* est plus qu'une fable concernant la seule résistance communiste : c'est un hommage à tous les jeunes qui, avec générosité, courage, foi, se sacrifient à une cause qui les dépasse.

C'est avant tout l'anti-*Jeune Garde*, le film déjà cité de Guerassimov où l'on voyait les komsomols pris dans la lutte contre l'occupant teuton et bombant le torse à qui mieux mieux pour montrer la force de leur conviction. Dans *Une fille a parlé*, la vie a trop de prix, et l'amour, pour qu'on accepte la joie au cœur de s'en séparer. Mais pour cette « génération » dont Wajda se fait le porte-parole, à laquelle il a lui-même appartenu (il combattit dès 1942, à l'âge de seize ans, dans la résistance), comme le dit Dorota à Stach lors d'une des plus belles scènes du film, « peut-être est-il plus facile de mourir pour une cause que de continuer à vivre pour elle ». Les héros de *Pokolenie* sont des jeunes communistes polonais, autant polonais que communistes, avant tout des jeunes gens épris d'une vie plus belle, plus juste, « où l'on dansera partout » (Dorota). Nous

reconnaissons nos propres lendemains qui chantent.

Le scénario de Bodhan Czeszko, parfait cours du soir pour néophyte marxiste, évoque par instants furieusement *La Mère*, l'adaptation par Brecht du roman de Gorki. Même style linéaire, même dépouillement, même force contenue. Avec en plus une lumière très simplement, très modestement humaniste. Nous serions tous communistes si le communisme se résumait à ces choix élémentaires, à cette pureté, à cet idéalisme. Wajda sait, comme les meilleurs cinéastes de sa génération un peu partout dans le monde, conserver à son histoire un arrière-goût de cendres, nous rendre sensible la gratuité de l'aventure, d'où sa plus grande noblesse. Qu'importe le style désuet du récit cinématographique, très inspiré par moments du *Jour se lève* de Carné. Qu'importe l'expressionnisme tout juste contenu des images, auquel par la suite Wajda donnera trop facilement libre cours. *Une fille a parlé*, par delà la conjoncture politique due à l'époque, son engagement, touchera tous ceux pour qui le cinéma, aussi bien que la politique elle-même, ce sont d'abord des hommes, des êtres de chair et doués d'une âme.

Louis MARCORELLES.

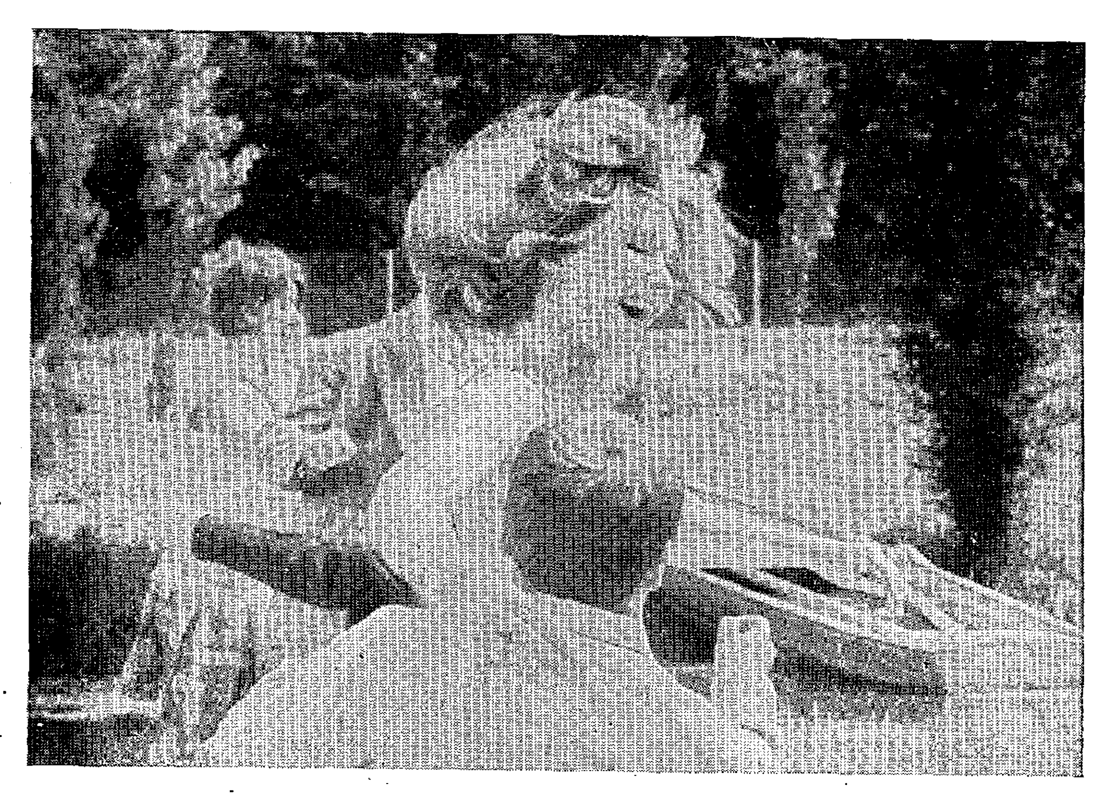
La cassure médiane

ADORABLE MENTEUSE, film français de MICHEL DEVILLE. *Scénario* : Michel Deville, Nina Companeez. *Dialogues* : Nina Companeez. *Images* : Claude Lecomte. *Musique* : Jean Dalve. *Décors* : Alexandre Hinkis. *Interprétation* : Marina Vlady, Macha Méryl, Michel Vitold, Jean-Marc Bory, Jean-François Calvé, Christian Alers, Claude Nicot. *Production* : Eléfilm, 1961. *Distribution* : Les Films Fernand Rivers.

Selon Juliette (Marina Vlady), qui écrit dans un important magazine de la presse du cœur, dire la vérité est une chose fastidieuse, réservée aux paresseux. Elle préfère mentir, ce qui demande plus d'intelligence et de travail créateur. Elle trouve que sa sœur, qui travaille dans la haute couture — Macha Méryl devient avec ce film l'une des cinq meilleures actrices françaises vivantes — ne ment pas assez, et surtout qu'elle ne sait pas mentir. Lorsque Juliette ment, Macha dit la vérité, et Juliette est alors obligée de réparer les gaffes de sa sœur. Elle lui donne donc des leçons de mensonge et la met à l'épreuve. Au bout d'une heure de film, trouvant par trop facile de créer des intrigues et de séduire le patron de Macha, Juliette décide de s'attaquer à la plus rude des entreprises : elle va tenter de séduire un vieux garçon quadragénaire et grincheux qu'elle appelle Tartuffe (Michel Vitold), et qui est le seul qu'elle laisse complètement indifférent. Comme il est aussi le seul sur lequel aucun de ses mensonges et de ses trucs n'a de prise, elle éprouvera pour lui une admiration vite transformée en un amour sincère qu'il ne refusera pas. Inversement, Macha saura mentir aussi bien que sa sœur, ce qui lui permettra de se réconcilier avec son petit ami (Jean-Marc Bory, bien meilleur que dans *Les Amants*).

C'est là le troisième film de Michel (1930) Deville, qui nous apparaît aujourd'hui comme le plus polymorphe des réalisateurs français. *Une balle dans le canon* (1958) semble surtout avoir été pour lui l'occasion de signer un premier film, car, si c'était l'une des rares bandes sympathiques qu'ait jamais faite un professionnel de l'assistanat, elle ne s'écartait pas du style conventionnel du policier français fauché.

Au contraire, *Ce soir ou jamais* (1960), dont Jean Douchet a dit dans notre numéro 125 tout le bien qu'il fallait en dire, se signalait par l'audace et le caractère insolite de son style et de sa construction, qui se soldèrent par un échec relatif et inévitable, mais très attachant par les promesses vagues qu'il laissait supposer.



Macha Méryl et Marina Vlady dans *Adorable menteuse* de Michel Deville.

Après ce premier film de pro, et ce second film de pur, qui doit surtout à l'exceptionnelle composition de sa vedette Anna Karina, vient *Adorable menteuse* (1961), chef-d'œuvre d'une perfection qui s'étend à tous les stades de la création, dont tous les éléments, et particulièrement l'interprétation, sont dominés par le metteur en scène.

Certes, on retrouve des restes du film précédent : Deville continue parfois à montrer dans le plan plusieurs personnages agissant différemment et parlant simultanément ; son dialogue est toujours aussi juste, et aussi difficilement audible, comme dans la vie ; ses acteurs masculins, émigrés du théâtre, sont toujours aussi crispants. Mais la maîtrise de Deville donne ici une tout autre couleur à une matière assez identique. Rétrospectivement, *Adorable menteuse* fait comprendre ce que Deville avait raté dans *Ce soir ou jamais*. Aussi me semble-t-il difficile de suivre certains qui préfèrent la maladresse de ce dernier, sous prétexte qu'elle laisse passer plus de vie, de naturel et d'improvisation, au travail d'orfèvre d'*Adorable menteuse*, où même les effets qui reposent sur cette vie, ce naturel et cette improvisation sont calculés au dixième de seconde par un découpage et un montage savants. *Ce soir ou jamais* était un film cloîtré, mais aéré par un montage lâche et un ton très libre. La première partie d'*Adorable menteuse* serait plutôt étouffante, par son montage serré et sa virtuosité qui ne se remarquent pas, mais qui visent à un nombre trop considérable d'effets discrets. Est-ce mal ? Je ne crois pas, car cela définit très exactement l'atmosphère éthérée où vivent nos héroïnes, et la mentalité qu'elle leur crée. Deville rend de façon très concrète l'impression de tourbillonnement, de

futilité et d'incohérence, chatoyante certes pour qui peut s'y habituer, que nous avons au contact de nos citadins désœuvrés et lorsque nous observons leurs rapports.

Mais, comme *Adieu Philippine* (1961) de Jacques Rozier, *Adorable menteuse* a la très grande originalité d'être fondé sur une seule rupture de ton, *en son milieu*. Juliette évolue, et le style aussi. Le film reste aussi rigoureux dans sa composition, encore que l'on trouve une ou deux scènes mal venues entre Tartuffe et sa maîtresse, qui satisferont les amateurs d'imperfection ; mais il devient beaucoup plus contemplatif, particulièrement dans les scènes qui se situent à la campagne, paradoxalement les meilleures qu'ait réussies Deville, au point d'évoquer Mizoguchi. Notamment, il y a là toute une série de champs-contrechamps très simples, au tempo lent et parfait, qui sont parmi les plus beaux du cinéma français. L'une de ces introductions à la campagne se fait par une suite de non-raccords d'une grâce mille fois supérieure à ceux de Louis Malle pour *Vie privée :* on dirait presque du Godard !

Reste à savoir si, comme dans le film de Rozier, le brio déployé sur la plus grande partie du film, ne fait pas un peu oublier le sens final, assez primaire, disons-le, qui surgit normalement de la conclusion. Les deux parties, qui contrastent nettement, portent quand même la marque, par leur achèvement et leur goût identiques, d'un même homme, égal à lui-même. Or, la rupture de ton, pour pouvoir peser assez lourd dans la balance, exige que le créateur, tel Godard, puisse se métamorphoser en quelqu'un de très différent de lui-même : ce n'est pas un artifice, mais une duplicité naturelle, que, d'après sa carrière, Michel Deville semble posséder, mais qui lui manque ici. Voilà le seul défaut d'*Adorable menteuse*, mais n'est-ce pas mieux ainsi, puisqu'il donne tort à ses détracteurs qui reprochent surtout au film d'être sans défauts ?

Luc MOULLET.

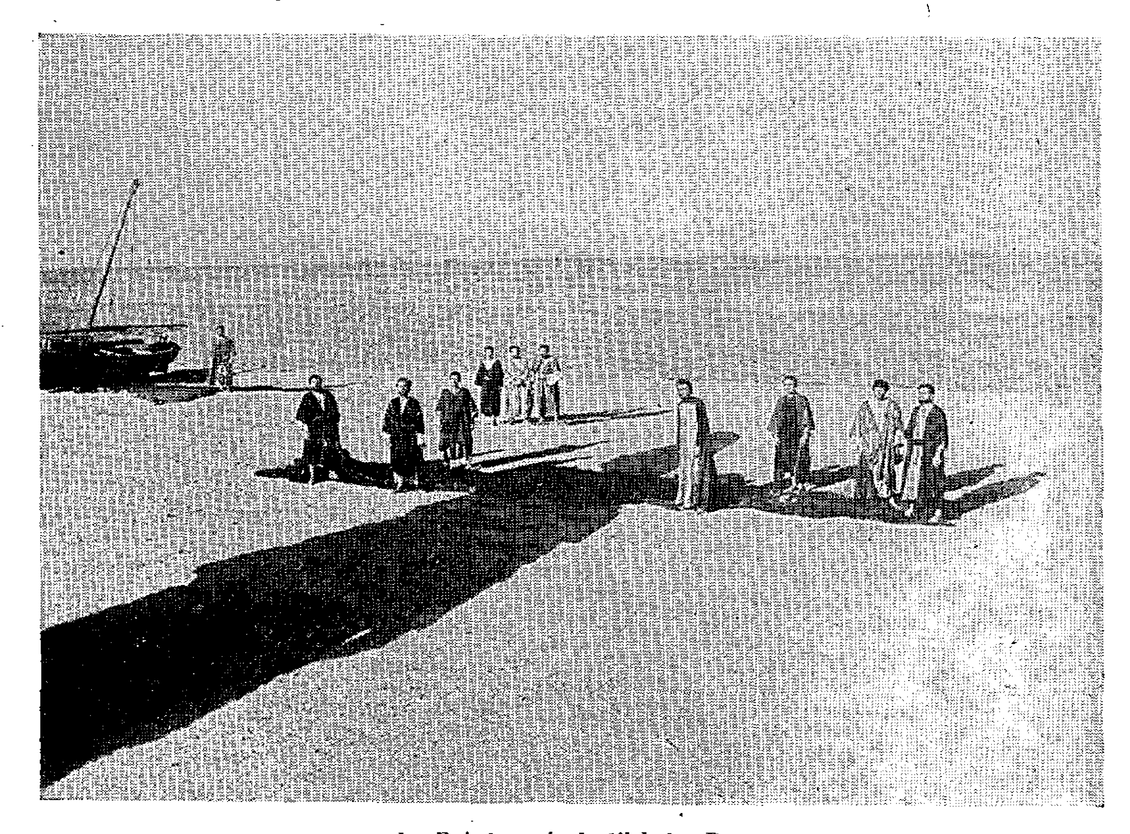
Le regard et le don

KING OF KINGS (LE ROI DES ROIS), film américain en Super-Technirama 70 mm et en Technicolor de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Philip Yordan. *Images :* Frantz Planer, Milton Krasner, Manuel Berenguer. *Musique* : Miklos Rozsa. *Décors :* Georges Wakhévitch. *Interprétation :* Jeffrey Hunter, Siobhan McKenna, Hurd Hatfield, Ron Randell, Viveca Lindfors, Rita Gam, Carmen Sévilla, Brigid Bazlen, Harry Guardino, Rip Torn, Frank Thring, Guy Rolfe, Maurice Marsac, Grégoire Aslan, Robert Ryan. *Production :* Samuel Bronston, 1961. *Distribution :* M.G.M.

Certes, le dernier film de Nicholas Ray n'est pas son chef-d'œuvre, ni même un chef-d'œuvre. Mais s'il est bien vrai qu'on lui rendrait un fort mauvais service en l'écrasant sous d'excessives louanges, il ne nous en faut pas moins déplorer l'attitude quasi unanime de mépris qui l'accueillit, et proposer, au-delà de ses faiblesses, quelques-unes des raisons qui en font malgré tout, indiscutablement, une œuvre de son auteur.

« Auteur de films », Nicholas Ray le fut sacré il y a maintenant bien longtemps dans ces *Cahiers*. Et par là même, paré de toutes les caractéristiques s'attachant à ce concept : donnant une chair formelle, ou mieux « pensant en formes » ses idées fondamentales.

Or, confrontant sa mise en scène au plus immuable des sujets, la vie du Christ, il se heurtait à deux impossibilités. Ce sujet, il ne pouvait ni s'y asservir, ni s'en libérer tout à fait, et d'ores et déjà l'unité profonde que l'on décelait dans ses œuvres précédentes était brisée au niveau même du scénario ! Cette cassure ne pouvait être surmontée, puisque l'exigence spectaculaire nuisait à une éventuelle intériorisation de ses personnages sacrés (il avait, dans *Les Dents du diable*, où les problèmes étaient moindres, résolu cette apparente scission du spectaculaire et de l'émotionnel : l'admirable



Le Roi des rois de Nicholas Ray.

Inouk, en effet, y était à la fois donné à voir, donc extérieur — presque objet — et, au terme d'une progressive compréhension de la part du spectateur d'abord distancé, y était également ressenti affectivement, donc comme sujet). Il y a des œuvres qui meurent de leurs contradictions, et si celle-là a droit à tout notre respect, c'est qu'elle tente d'en vivre, ou tout au moins de s'en accommoder : force nous est de reconnaître que Nicholas Ray est sorti de l'épreuve de la production dévorante, sinon grandi, du moins en ayant préservé au maximum son intégrité. *Il y fallait beaucoup de courage* et d'intelligence.

Car précisément, n'en déplaise à certains, *Le Roi des rois* est une œuvre intelligente. Là où ses détracteurs ne discernent que naïvetés ou démissions, je vois la volonté de structurer en profondeur, d'organiser au niveau de l'idée les figures que l'on retrouve au niveau de la mise en scène. Le film entier me paraît construit sur une de ces figures, qu'on pourrait appeler une « poétique de l'appel » ou de l'absorption : au début, la Judée, envahie par les armées de Pompée qui a outragé le pays dans sa chair et dans son esprit (l'entrée au temple), aspire tout entière à l'apaisement.

A partir de la naissance du Christ, toutes les forces d'apaisement, tout d'abord symbolisées par la démarche des Rois Mages suivant l'étoile, tendent vers lui, Barabbas excepté (il a d'emblée choisi la violence, et celle-ci ne se résorbera que lorsque le Christ la prendra en charge pour l'en purifier. En suivant le chemin de choix, il s'allégera peu à peu comme pour une re-naissance...). Or, la volonté d'apaisement était déjà le thème majeur de la mise en scène de Nicholas Ray. *La Forêt interdite* en offrait l'exemple le plus achevé, puisque le personnage incarné

par Christopher Plummer devait, pour gagner cette paix intérieure, l'imposer d'abord au cosmos, en empêchant le massacre des grands oiseaux blancs. Il y a dans *Le Roi des rois* élargissement de ce thème, dans la mesure où le Christ appelle tous les hommes à lui, non pour sa gloire ou sa paix personnelle, mais pour eux-mêmes : c'est pourquoi ses gestes qui paraissent de possession (la main tendue sur le corps du paralytique, les bras enserrant le dément) sont des gestes de don. Des mensité du monde ; aussi, le moment de faiblesse où, au Jardin des Oliviers, il se faiblesse où au Jardin des Oliviers, il se replie sur lui-même un court instant, n'en est-il que plus pathétique. Nicholas Ray aurait certes pu dramatiser davantage cette scène, mais c'est en la réduisant à une pulsion, à un moment rythmique, qu'il lui a donné tout son éclat.

Le film est plein de ces beautés qui affleurent avec naturel et se justifieraient déjà pleinement en tant que beautés pures, mais qui, de plus, renvoient à la totalité du sens — grâces ne devant rien à une quelconque gratuité : geste de saint Jean-Baptiste (splendidement interprété par Robert Ryan) puisant l'eau du Jourdain avant de découvrir le regard de Jésus, tâtonnements de l'aveugle marchant vers la lumière, Marie-Madeleine poussant la porte de la maison de Marie, en un plan qui rappelle certain passage de *Faust* (les errances de Camilla Horn dans la maison vide).

C'est ainsi, en réduisant chaque beauté à son mouvement propre, que Nicholas Ray en dévoile la nécessité. Mis en présence de plusieurs possibilités pour affronter une scène, il choisit la plus riche et la plus profonde : ainsi le Sermon sur la montagne, où la communication de l'idée se fait sous forme d'échange.

D'autre part, l'évolution des personnages en fonction du Christ (les plus importants à cet égard sont Barabbas, Judas, Claudia et Lucius), et leur diversité, marquent peut-être l'avènement de nouvelles préoccupations pour Nicholas Ray, ainsi que l'étendue, pour la première fois, de sa palette féminine; dans toutes ses autres œuvres, il proposait une idée de la femme, ou au maximum en confrontait deux (*Johnny Guitar)*. Ici, l'intérêt, pour une fois, naît non pas de la peinture intimiste, mais au contraire de la multiplicité des caractères et des situations que cela engendre : Marie, qui d'emblée, par sa bonté, accède à la sainteté, Claudia, femme de Pilate, Marie-Madeleine, la pécheresse que la rencontre de Jésus fait s'acheminer vers la lumière ; et celles qui sont perdues, Salomé et sa mère, possédées par le mal par lequel elles veulent à leur tour posséder. (Il faut signaler à ce propos, l'étonnante danse de Salomé, également appel, mais de maléfices autour d'une cage ronde, comme une image d'un monde qu'elle voudrait s'approprier. Plus tard, lorsque Hérode Antipas tourne Jésus en dérision, elle est dans un coin de la pièce, regardant tristement une cage miniature qu'elle tient entre ses doigts.)

Les deux mouvements du désir, de lumière ou de ténèbres, de possession ou de don, sont le secret mouvement du film où les actes se répondent, et se nient : Hérode mourait crucifié par ses crimes, drapé de noir, et, contre terre, le Christ rayonnant, crucifié, *offre* encore. Une fois de plus chez Ray, les derniers plans sont en « extérieurs » ; contemplation sereine de l'apaisement après les déchirures.

Jean-André FIESCHI.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

L'anti-Bergson

POCKETFUL OF MIRACLES (MILLIARDAIRE POUR UN JOUR), film américain en Panavision et Technicolor de FRANK CAPRA. *Scénario :* Hal Kanter et Harry Tugend, d'après un récit de Damon Runyon adapté par Robert Riskin. *Images:* Robert Bronner. *Musique :* Nelson Riddle. *Interprétation :* Glenn Ford, Bette Davis, Hope Lange, Arthur O'Connell, Peter Falk, Thomas Mitchell, Edward Everett Horton, Mickey Shaughnessy, David Brian, Sheldon Leonard, Peter Mann, Ann Margret, Barton Mac Lane, John Litel, Jerôme Cowan, Fritz Feld, Benny Rubin. *Production :* Frank Capra, 1961. *Distribution :* Artistes Associés.

Tant mieux ou tant pis, je ne suis pas le Diderot du cinéma. Je partage donc sans honte le sentiment d'irritation et d'agacement que le seul nom de Frank Capra suffit à provoquer parmi les nouvelles générations, en raison de la méconnaissance absolue affichée par cet auteur à l'égard de figures de rhétorique aussi respectables que la litote et l'antiphrase : il prêche, il prêche, c'est tout ce qu'il sait faire. Passe encore d'être paternaliste et réactionnaire, car maints artistes de haute valeur pourraient, sur ce plan, lui servir de parrains. Passe encore de manquer de style, si d'autre part il possède la science consommée de la direction d'acteurs. Mais on ne pardonne guère, de nos jours, à l'utopie déguisée sous les oripeaux de la réalité. Et l'on apprécie moins encore ce faux amour du farfelu, du particularisme individualiste, qui masque avec maladresse la dévotion au conformisme petit-bourgeois.

En revanche, dès qu'une distance est établie entre la pluie des vérités premières et l'image qui l'illustre, dès que l'imposture de l'anecdote n'est pas dénoncée par une référence trop précise au contexte social, les songeries recouvrent leur attrait. Au fond, Capra, très souvent, a traité des sujets de comédies musicales — la fin de *Vous ne l'emporterez pas avec vous* montre bien la nostalgie de cette vocation étouffée —, comédies musicales qui auraient eu l'avantage de ne nous infliger leurs moralités qu'en filigrane. Je ne sais rien de plus agréable, et de mieux réussi au niveau plastique, dans une œuvre dont l'aridité visuelle n'est un secret pour personne, que l'apologue des *Horizons perdus*, assez proche du sujet de *Brigadoon*. Cette histoire délirante de réfugiés européens kidnappés au cœur d'un Tibet de fantaisie, et qui vivent l'expérience d'une sorte de « Cité du bonheur », à l'écart des passions, de la déchéance physique, bref du Mal — au physique et au moral —, détient le charme de la poésie naïve la plus pure, tout en récapitulant la « somme » des conceptions éthiques chères au réalisateur.

A un moindre degré, le même phénomène a favorisé *Milliardaire pour un jour*, qui proclame sa nature de « conte de fées ». Situé dans le New York de la fin de la Prohibition, ce remake de *Lady for a day* (1933) présente ce *recul* que ne possédait pas la première version. Apparemment, nous nageons toujours dans la démagogie et le pseudo-pittoresque : un bootlegger cynique devient un saint-bernard malgré lui, à cause de la superstition qu'il attache aux pommes vendues par une vieille clocharde. Il transformera donc la pocharde en grande dame, car celle-ci a une fille qui ne sait rien de sa basse extraction et veut présenter sa mère à l'aristocrate espagnol dont elle s'est entichée. A l'énoncé du thème, on devine les faciles suspenses de la comédie...

Or, le résultat fait mieux que sauver l'honneur du metteur en scène. Il nous convie à la *sympathie*, selon le sens premier, auquel est ici restituée sa vigueur. Voici les années qui ont passé. Le sourire commercial de Frank Capra, ses attendrissements satisfaits, ont été transformés par l'ironie mélancolique du vieil homme. Le Capra de jadis aimait à nous parler de la vieillesse, dont il ne révélait qu'un visage de convention. Quelques lustres plus tard, il nous émeut en se retenant de pleurnicher, car nous comprenons qu'il ne frôle plus les roueries du mélo, mais son propre drame. A travers les traits défaits de Bette Davis et des comparses qui l'entourent (Arthur O'Connell, Thomas Mitchell, et surtout Edward Everett Horton), Frank Capra s'observe, et nous touche.

Milliardaire pour un jour n'est jamais larmoyant, parce que c'est un film de bout en bout constamment triste, d'une tristesse infinie, sans chiqué ni véritable apitoiement. Les gags n'y apparaissent jamais pour le rire, mais pour la dignité. Comment s'esclafferait-on, alors que tous les personnages forcent le respect et inspirent la tendresse ? Cette négation du comique bergsonien nous vaut un retour sincère sur l'illusoire apparence de la vie et de l'être, et sur la fragilité des choses. Conclusion douce-amère, car si une fois de plus le mur de l'égoïsme et de la solitude a été détruit par la bonté et l'amour, il n'en reste pas moins que le happy-end ne repose que sur la perpétuation du mensonge de cette « façade sociale », de cette richesse, que Frank Capra avait toujours attaquées. — M.M.

Génération 50

THE HUSTLER (L'ARNAQUEUR), film américain en Cinémascope de ROBERT ROSSEN. — *Scénario* : Robert Rossen et Sidney Carroll, d'après le roman de Walter Tevis. *Images* : Gene Shuftan. *Interprétation* : Paul Newman, Jackie Gleason, Piper Laurie, George C. Scott, Myron McCornick, Murray Hamilton, Michaël Constantine, Stefan Gierash, Jake LaMotta. *Production* : Robert Rossen, 1961. *Distribution* : 20th Century Fox.

Il n'y a rien à dire de *The Hustler.* Tout — ou presque — a été dit il y a environ dix ans. Dix ans, c'est peu, mais à l'allure où évolue le cinéma, c'est énorme. Aussi, dans le plaisir que j'ai pris à ce film, entre-t-il quelque chose d'impur et de sentimental. Pourquoi le cacher ? Il y a mille façons d'apprécier un film. Disons que celui-ci, aussi bien par ses qualités que par ses limites, nous permet de refaire le chemin parcouru et de prendre la mesure de notre vieillissement. Plus exactement, de cerner une période du cinéma américain qui, pour les gens de ma génération, fit office de révélateur. *Avant le déluge, Le Garçon sauvage* et autres *Auberge rouge* étaient notre lot. En quelques mois, *Boomerang, The Set-Up, Brute Force, All the King's Men* — et j'en oublie — nous ouvrirent les portes d'un monde neuf. Depuis, bien sûr, nous les avons revus, nous avons connu d'autres auteurs. Nous avons fait notre choix et distingué les grands des petits. Mais, même dans ceux que nous n'aimons plus — comme *All The King's Men*, puisque nous parlons de Rossen — il reste suffisamment d'éléments pour que nous ne les ayons pas oubliés, quand tant d'autres, plus récents, se sont enlisés dans notre mémoire.

C'est à ce cinéma-là que nous renvoie *The Hustler*. Comme si Rossen réalisait son véritable premier film, après plusieurs essais plus ou moins — plutôt moins que plus — intéressants, après avoir ignoré tout le cinéma qui s'est fait dans l'intervalle. En même temps, il nous donne une des illustrations les plus réussies du cinéma de « la génération de 1950 ».

C'est, en apparence, un cinéma naturaliste paré des couleurs de l'exotisme (même pour les Américains, car le Yankee moyen, pas plus que le Français moyen, ne fréquente les milieux des professionnels du billard), une dénonciation des méfaits d'une société fondée sur l'argent. Je dis bien « en apparence », car les charmes de l'exotisme, même le plus authentique, s'effritent rapidement : si ce cinéma est profondément enraciné socialement, il est le contraire de la peinture d'un milieu. Sous ses aspects documentaires, il recouvre une amère réflexion sur la vulnérabilité et la solitude des êtres ou, si l'on préfère, sur l'aliénation des êtres enchaînés à l'argent.

Par bonheur, dans le meilleur des cas, dans ce film notamment, les êtres prennent le pas sur la réflexion morale et la dénonciation sociale. Si c'est un cinéma moral, ce n'est pas un cinéma moralisateur. La poésie l'emporte sur le réalisme, une poésie âcre et désespérante, à base de fantastique social, proche de Cendrars, de Mac Orlan ou des meilleurs romans de la Série Noire. La poésie perle, grâce à l'écriture, bien sûr, mais aussi grâce aux personnages : Eddie, Sarah et l'impresario sont profondément incarnés, et c'est leur mystère qui nous émeut, qui nous envoûte. Signalons, en passant, le rôle dévolu à la femme : nous sommes loin de la déesse sous cellophane mangeuse d'hommes. C'est une victime, au même titre que l'homme, comme Valentina Cortese dans *Les Bas-fonds de Frisco.*

Mais c'est évidemment dans l'écriture que l'on retrouve le plus le style du cinéma d'il y a dix ans. Cette écriture peut se résumer en un seul mot : efficacité. Efficacité dans le rythme, dans la photo de Schuftan qui donne presque au film une autre dimension, et dans la direction d'acteurs. Le prégénérique est, à cet égard, un morceau d'anthologie : en moins de deux minutes, nous connaissons le climat et le nœud dramatique de l'œuvre tout entière, avec suffisamment de mystère pour que nous sentions opérer le charme. Mais là où l'efficacité est la plus grande, c'est dans le travail sur les acteurs : regards, gestes (ce regard de Jackie Gleason assis sur sa chaise, la démarche cahotique de Piper Laurie, la décontraction de Scott), tout s'ordonne à la perfection dans une mécanique bien réglée et correspondant au cérémonial même qui préside aux évolutions des personnages (billards que l'on découvre, précision des mouvements de queues et de boules).

Ce cinéma dur, efficace, ce cinéma post-wellesien ne nous suffit plus aujourd'hui. Mais, quand il est recréé de l'intérieur et quand il aboutit à un film passionnant, il serait absurde de le refuser sous des prétextes théoriques qui ne résistent pas à la force des images. — J. W.

Cottafavi sans

MESSALINA (MESSALINE), film italien en Technicolor et en Technirama de VITTORIO COTTAFAVI. *Scénario* : Ennio de Concini, Mario Guerra, Carlo Romano, Duccio Tessari. *Images* : Mario Scarpelli. *Musique* : A.F. Lavagnino. *Décors* : Franco Lolli, Enzo Costantini. *Interprétation* : Belinda Lee, Spyros Focas, Arienna Galli, Giancarlo Sbragia, Giulio Dominici. *Production* : Emo Bistolfi, 1959. *Distribution* : Warner Bros.

Par ses intrigues, Messaline réussit à devenir la femme de l'empereur romain Claude (41-54 ap. J.C.), qui la fit mettre à

mort, lorsqu'elle conspira contre lui. Si l'on excepte une romanesque aventure amoureuse, Cottafavi semble avoir été très fidèle à l'Histoire et à son sens. C'est ce qui différencie *Messaline* — qui date de 1959 — de ses autres films à sujet antique. Chacun est pour lui l'occasion d'une expérience, toujours très différente de la précédente. *La Révolte des gladiateurs* (1958) reposait sur de belles idées de mouvements dans le plan, *Les Légions de Cléopâtre* (1959) sur de belles idées de mouvements de plan et sur la *bonhomie*. *Messaline* repose sur la seule Histoire, ce qui est très ennuyeux. Ici, dans le style, la convention choque moins que le caractère scolaire des mouvements d'appareil, de la grue comme du chariot, ce qui surprend chez ce maitre-technicien. Restent quelques miettes : la verdeur des cadavres, ce sang d'un rouge presque surréaliste qui colore lentement l'eau, le montage abrupt grâce auquel les deux amoureux échappent à Messaline.

Cette expérience prouve simplement qu'il ne faut pas que les cinéastes prennent au sérieux les sujets antiques; ils doivent travailler à partir des défauts naturels du genre. Ainsi la beauté de *La Vengeance d'Hercule* (1960) sera fondée sur l'irréalisme du décor. Celle de l'admirable *Hercule à la conquête de l'Atlantide* (1961), sur un mélange subtil d'humour critique et de lyrisme onirique, qui fera du premier plan, repris de la bagarre conventionnelle de *Messaline*, l'un des plus beaux, sinon le plus beau, du cinéma italien. — L. M.

Interconnections

THE CONNECTION, film américain de SHIRLEY CLARKE, d'après la pièce de Jack Gelber. *Images :* Arthur J. Ornitz. *Musique :* Freddie Redd. *Interprétation :* Warren Finnerty, Garry Goodrow, Jerome Raphael, James Anderson, Carl Lee, Barbara Winchester, Roscoe Browne. *Production :* L. Allen et S. Clarke, 1960. — *Distribution :* Ursulines.

VIE PRIVEE, film français en Eastmancolor de LOUIS MALLE. — *Scénario :* L. Malle, J.-P. Rappeneau et J. Ferry. *Images :* Henri Decae. *Décors :* Bernard Evein. *Musique :* Fiorenzo Carpi. *Interprétation :* Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni, Eleonore Hirt, Ursula Kubler, Gregor von Rezzori, Dirk Sanders. *Production :* Progefi-Cipra-C.C.M., 1961. — *Distribution :* Pathé.

Nous voici en face de l'aboutissement logique de la triste « Ecole de New York ». La fausseté des petits puzzles agressifs ou complaisants des Rogosin et des Meyers (sauvons pourtant le gentillet *Shadows* de Cassavetes) se devait de culminer dans ce *monument* de roublardise satisfaite qui a nom *The Connection*.

Bien entendu, on ne s'est pas privé, de-ci de-là, de faire l'habituelle référence à Rouch. Elle est ici d'autant plus abusive que, si Rouch se permet d'introduire dans le réel le « trucage » de la fiction, c'est en le dévoilant comme tel et en faisant en sorte qu'il relance l'engrenage de la vérité, alors qu'ici le *mouvement* est absolument inverse : le peu de vérité que renferme *The Connection* sert à cautionner la fausseté fondamentale des intentions et, par là, contribue à celle du résultat.

Faut-il démonter le mécanisme du film ? Ce serait vain, ce ne serait même pas amusant. Il suffit de mentionner l'introduction d'un pseudo-cinéaste à l'intérieur d'un film pseudo-improvisé (techniquement parfait, mais dont, par l'introduction de sporadiques cafouillis, on cherche à nous persuader qu'il a bien été pris sur le vif) pour qu'on comprenne l'essentiel de la machinerie et soit dégoûté de la machination.

Circonstance aggravante : le truc est repris tel quel de la pièce originale où il était déjà passablement indécent. Ce pseudo-film, ce pseudo-psychodrame, est donc aussi une pseudo-pièce de théâtre : je ne crois pas qu'on ait jamais vu sur un écran une pareille somme de trucages moraux.

Et qu'était donc *L'Ile nue*, sinon un double jeu analogue ? On voulait rendre la vérité humaine à l'état brut, mais on n'avait pas voulu risquer les aléas d'un tournage nature. Bien au contraire, on donnait dans le Style : pseudo ascèse du sujet (noblesse et monotonie du labeur) et de la *réalisation* (muette, comme à la Grande Epoque! — mais on ne se privait pas de musique, et quelle!). A vouloir cumuler l'authenticité de la tranche de vie et les délices du beau style, on n'obtenait que vie truquée et style de pacotille.

Le style, c'est ce qui vient après coup, surgit on ne sait trop comment, on ne sait trop d'où. Cela vient quand on ne l'a pas cherché, qu'on l'a cherché ailleurs, ou autrement, voire quand on a cherché à n'en pas avoir. Celui qui, au départ, ambitionne le style, il y a peut-être une chance pour qu'il soit un génie, il y en a sûrement neuf cent quatre-vingt-dix-neuf pour qu'il ne soit qu'une Shirley Clarke, un Kaneto Shindo.

Sommes-nous si loin de *Vie privée ?* Ici aussi double jeu : on fait un film avec Bardot, c'est-à-dire bénéficiant de l'apport précieux du mythe Bardot, en même temps que, prenant une distance critique vis-à-vis du mythe, on ambitionne de l'analyser en tant que tel, introduisant bien entendu dans le film — Malle a pris soin de nous en prévenir — la touche de psychodrame à la mode.

Y a-t-il lieu de s'indigner? Oh non! car cette entreprise qui eût pu donner lieu à un chef-d'œuvre a tout platement abouti, dirigée par Malle, à un film d'une *insigni-*

fiance rare et, de surcroît, prodigieusement ennuyeux.

Pourtant, une caméra qui, Malle ou non, se trouve déboucher à une extrémité sur Bardot, à l'autre sur Decae, c'eût été bien le diable si elle ne fût parvenue à enregistrer quelques moments plus ou moins agréables. Dont acte. — M. D.

La damnation de Pygmalion

SEDDOK (LE MONSTRE AU MASQUE), film italien d'ANTON GIULIO MAJANO. *Scénario :* Monviso, De Santis, Majano. *Images :* Aldo Giordano. *Interprétation :* Sergio Fantoni, Alberto Lupo, Suzanne Loret, Franca Parisi, Ivo Garrani. *Production :* Lyon's Films, 1960. *Distribution :* Jacques Létienne.

Le cinéma italien possède aussi son film de série; moins habile dans sa réalisation que l'américain, plus imprécis quant au découpage et aux acteurs, plus nonchalant aussi, il se sauve de la banalité par un goût prononcé pour les situations délirantes (notamment sur le plan érotique), une recherche dans l'accompagnement musical, un romantisme passionné, une symbolique fétichiste souvent étrange. Ici, comme dans de nombreux mélodrames, péplums ou films de cape et d'épée, les objets, les fleurs jouent un rôle important et transforment certaines scènes en actes liturgiques : lors de la mort du monstre, un travelling va recadrer, de manière inattendue, un massif de roses...

A.G. Majano, auteur d'un curieux remake de *Panique dans la rue*, réussit presque à renouveler le mythe du Créateur de Monstre, en fondant dans une même entité la créature et le créateur, ce dernier se transformant volontairement afin de pouvoir tuer (ce dont il est incapable normalement), pour sauver, pour recréer la femme qu'il aime et qui est horriblement défigurée. Pygmalion se change en Mr Hyde et cela *volontairement*. Mais la fille ne veut pas de lui et il périra, victime de son rêve et de son invention. L'étude de ce transfert physique et moral, des relations entre ce transfert et la passion amoureuse, cette tentative d'expliquer le fantastique par la psychologie, une psychologie démesurée au sens hugolien du terme, transcendent un scénario mal construit, pauvrement écrit, et lui donnent son sens véritable, qui est de décrire l'histoire d'une damnation.

Peu nous importent alors les balourdises scientifiques, la laideur des décors et l'insuffisance de la direction d'acteurs. Quelques scènes suffisent à imposer une certaine vision de la mythologie fantastique, et ne peuvent se concevoir sans cette mythologie; le contraire d'un cinéma d'auteur.

D'ailleurs la réalisation de Majano, malgré de faibles moyens, n'est pas maladroite, et joue assez habilement avec les tentures, les grilles, les cheveux de Suzanna Loret, les miroirs qui seuls renvoient vraiment à la réalité, cette réalité que le savant refuse sans s'apercevoir qu'elle détruit son rêve et sa passion. Pygmalion meurt, vaincu par une femme et détruit par King Kong. — B. T.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, MICHEL MARDORE, LUC MOULLET, BERTRAND TAVERNIER et JEAN WAGNER.

FILMS SORTIS A PARIS DU 3 AU 30 JANVIER 1962

7 FILMS FRANÇAIS

Les Démons de minuit, film de Marc Allégret et Charles Gérard, avec Pascale Petit, Charles Boyer, Maria Mauban, Charles Belmont. — Histoire de tricheurs pour croulants ou histoire de croulants pour tricheurs ? En tout cas une assez sordide exploitation des thèmes du jour.

Horace 62, film d'André Versini, avec Charles Aznavour, Raymond Pellegrin, Giovanna Ralli, Jean-Louis Trintignant. — La totale platitude de ce film finit par contaminer — Horace, ô désespoir ! — Aznavour lui-même.

L'Imprévu, film d'Alberto Lattuada, avec Anouk Aimée, Thomas Milian, Raymond Pellegrin, Jeanne Valérie. — Ce qui était surtout imprévisible, c'est que cet imprévu se laisserait si facilement prévoir. Un tout petit minimum de talent, de la part de Lattuada, fait que cette histoire de kidnapping se laisse voir.

Jules et Jim. — Voir critique de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 39.

Les Parisiennes, film de Marc Allégret, Claude Barma, Michel Boisrond, Jacques Poitrenaud, avec Dany Saval, Darry Cowl, Françoise Arnoul, Françoise Brion, Paul Guers, Catherine Deneuve, Johnny Halliday, Dany Robin, Christian Marquand. — Boisrond, dans son sketch, fait preuve de plus de franchise dans l'abjection que les autres.

Un cheval pour deux, film de Jean-Marc Thibault, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault. — Pierre et Thibault sont encore plus mauvais cavaliers que motards.

Vu du pont, film de Sidney Lumet, avec Raf Vallone, Jean Sorel, Maureen Stapleton, Raymond Pellegrin. — D'un mauvais film américain mal théâtralisé, Lumet a fait une mauvaise pièce française mal filmée.

10 FILMS AMERICAINS

Back Street (Histoire d'un amour), film en couleurs de David Miller, avec Susan Hayward, John Gavin, Vera Miles, Virginia Grey. — Le premier *Back Street* était au moins désarmant, parfois touchant, le second était un froid remake, celui-ci, craignant de faire démodé, transporte l'action en 1945, ce qui aggrave considérablement les choses. Il faut espérer que nous en avons fini avec cette ruelle de malheur.

The Barbarians (Rewak le rebelle), film en couleurs de Rudolph Maté, avec Jack Palance, Austin Willis, Milly Vitale. — Un Celte entre les Romains et les Carthaginois. L'Europe archaïque est toujours aussi à la mode et les films de Rudolph Maté sont toujours aussi nuls.

Breakfast at Tiffany's (Diamants sur canapé). — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 50.

The Connection. — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 62.

The Fighting Seabees (Alerte aux marines), film d'Edward Ludwig, avec John Wayne, Dennis O'Keefe, Susan Hayward. — Sous-produit hâtif et vieillot du film de guerre américain, qui ne doit sans doute d'être projeté sur nos écrans qu'à l'interprétation — décevante — de John Wayne et Susan Hayward.

The Four Horsemen of the Apocalypse (Les Quatre Cavaliers de l'Apocalyse). — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 44.

The Hustler (L'Arnaqueur). — Voir critique de Jean Wagner, dans ce numéro, page 61.

Mysterious Island (L'Ile mystérieuse), film en Scope et en couleurs de Cy Endfield, avec Michael Craig, Joan Greenwood, Michael Callan, Gary Merrill. — Une ou deux idées, venues du décorateur, ne sauraient sauver cette adaptation indécemment indigente du très beau livre de Jules Verne.

Pocketful of Miracles (Milliardaire pour un jour). — Voir note de Michel Mardore, dans ce numéro, page 60.

Twist around the Clock, film d'Oscar Rudolph, avec Chubby Checker, Dion, Vicki Spencer. — Mauvaises danses autour d'un mauvais scénario.

2 FILMS ALLEMANDS

Fabrik der Offiziere (Fabrique d'officiers S.S.), film de Franck Wisbar, avec Carl Lange, Karl John, Erik Schumann, Horts Frank. — La fabrique H.H.K. continue à produire des livres aussitôt filmés que scénarisés et dont la seule raison d'être est un confusionnisme nauséabond destiné à accréditer l'idée que les Allemands, sauf exceptions, n'étaient pas nazis.

Salon Parizi (Agent double), film de Hermann Leitner, avec Maria Sebaldt, Helmut Schmidt. — Très pâle doublet du thème de l'espion doublé.

2 FILMS ANGLAIS

The Hellions (Les Diables du Sud), film en Scope et en couleurs de Ken Annakin, avec Richard Todd, Ann Aubrey, Jamie Uys, Narty Wilde. — De l'Ouest américain au Sud africain, peut-on transporter le western ? Si oui, ce n'est pas ce film qui nous en convaincra.

Payroll (Les Gangsters), film de Sidney Hayers, avec Michaël Craig, Françoise Prévost, Billie Whitelaw. — Hold-up anglais à l'américaine. Réunit tous les poncifs du genre, de Huston à Wise. N'atteint même pas leur niveau.

1 FILM ITALIEN

Messalina (Messaline). — Voir note de Luc Moullet, dans ce numéro, page 61.

1 FILM POLONAIS

Une fille a parlé. — Voir critique de Louis Marcolles dans ce numéro, page 52.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5,50 N.F. Envoi recommandé : 7 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 0,25 NF de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Clubs : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**, 146, Champs-Elysées, **PARIS-8e (ELY. 05-38)**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1962.